

Università di Bologna

Dottorato di ricerca in Letterature Francofone

X° ciclo

anno accademico 98/99

tesi di dottorato presentata da

Massimo Brunzin

L'oralità narrativa nel romanzo senegalese

relatrice

prof.ssa Anna Paola Mossetto

Indice

Premessa	4
I° capitolo: <i>Il romanzo in Africa subsahariana</i>	
Problemi relativi ai criteri di classificazione	8
Il dibattito sulle letterature nazionali	10
Il sogno panafricano	12
La crisi del modello Stato-Nazione	14
Lo studio a carattere nazionale attraverso l'immaginario etnico	16
La nozione di <i>champ littéraire</i>	19
Considerazioni sull'origine del romanzo in Africa	23
Derivazione occidentale e presa di coscienza	
23	
L'orizzonte dei romanzieri africani	29
La nozione di intertestualità	31
I testi d'origine europea	34
I testi d'origine africana	41
II° capitolo: <i>Il fenomeno dell'oralità narrativa</i>	
Lo studio del fenomeno dell'oralità narrativa nella letteratura occidentale	46
<i>Composition-in-performance</i> e la teoria dello stile formulaico	50
Composizione orale e intreccio	54
La validità della teoria sullo stile formulaico	
56	
Esiste uno stile orale?	59
La transizione da una pratica letteraria dell'orale a una pratica della scrittura letteraria	61
I registri della lingua	63
Il ritmo dell'orale	64
La <i>performance</i>	66
La prospettiva sociologica	67
L'analisi della narrativa orale in ambito africano	70
Il discorso sulla letteratura orale in Africa	70
La questione dell'oralità narrativa nel romanzo subsahariano	73
L'oralità narrativa e il piano dell'enunciazione: il fenomeno del <i>conteur</i>	76
L'enunciato narrativo e la presenza di etnotesti	78

La diglossia letteraria in quanto manifestazione testuale dell'oralità narrativa	82
--	----

III° capitolo: *L'oralità narrativa nel romanzo senegalese*

L'oralità narrativa come caratteristica dell'identità narrativa senegalese	89
Il romanzo senegalese	89
L'oralità narrativa sul piano dell'enunciazione: tema o struttura?	98
La <i>performance</i> in quanto elemento tematizzato della narrazione: l'insieme della scrittura	101
L'insieme della transizione	106
La <i>performance</i> in quanto elemento strutturante la narrazione: l'insieme dell'oralità	122
L'oralità narrativa in rapporto con l'etnotesto	141
La citazione dell'etnotesto	145
L'oralità, la struttura morfologica e il discorso narrativo wolof	151
La presenza del mito	155
L'oralità narrativa e la storia	158
Conclusion	162
Appendice	167
Bibliografia	170

Premessa

Muovendo dall'esame delle diverse esperienze narrative che hanno contribuito a caratterizzare il romanzo senegalese, il presente lavoro intende verificare quale tipo di relazione esista fra scrittura e oralità narrativa. Per precisare meglio questa ipotesi di ricerca è utile ripercorrere brevemente il problema della forma espressiva: per lungo tempo oggetto di numerose riflessioni da parte dei critici, ha rappresentato una delle principali preoccupazioni di vari scrittori africani. La questione affonda le radici nel lento processo che in Africa ha portato alla transizione da una civiltà dell'oralità a una civiltà della scrittura. Una delle conseguenze più evidenti di questo processo è che a una letteratura orale si è lentamente sovrapposta una letteratura scritta attestata da una produzione narrativa subsahariana in lingua francese. L'eredità naturale e caratteristica di questa trasformazione è un fenomeno usuale presso numerosi scrittori: l'adozione, all'interno del testo narrativo, di convenzioni appartenenti alla tradizione letteraria orale. Ricordiamo che la letteratura africana orale è nel contempo anteriore e contemporanea alla letteratura scritta ed esercita su quest'ultima un'indubbia influenza, anche se talvolta non immediatamente percettibile.

Da tempo numerosi autori hanno elaborato uno stile originale, non più confinato nell'imitazione dei modelli occidentali¹. La volontà di attingere dall'universo della tradizione si manifesta attraverso una serie di tentativi formali, il cui scopo esplicito è quello di creare un legame fra l'arte del *conteur* e la scrittura: processo testimoniato in larghi settori narrativi in cui è attestata una progressiva oralizzazione della scrittura. In questo modo la narrativa africana, in un arco di tempo relativamente breve, passa dalla riproduzione di moduli letterari di stampo occidentale all'elaborazione di una coscienza narrante spiccatamente africana. Si

¹ Cfr. B. Mouralis, *Littérature et Développement*, Paris, Silex, 1984, in particolare il paragrafo 'Attitude des écrivains face aux textes d'origine européenne', alle pp. 358-378

tratta di un processo che passa per la metabolizzazione delle convenzioni enunciative tradizionali, per giungere poi a un graduale allontanamento da esse, al fine di sperimentare delle forme ancora di matrice orale ma diverse, più in sintonia con la mutante fisionomia della società africana. In questo senso, l'analisi del fenomeno dell'oralità narrativa può essere un modo privilegiato per mettere in evidenza le modalità e le ragioni delle modificazioni cui è soggetta la scrittura narrativa.

La tesi, il cui titolo è *L'oralità narrativa nel romanzo senegalese*, si articola in tre distinti capitoli che affrontano in sequenza lo statuto del romanzo - e dei romanzieri - in Africa, la natura del fenomeno 'orale' in Occidente e in Africa, l'oralità narrativa nel romanzo senegalese. Nello specifico, il primo capitolo illustra lo statuto del romanzo in Africa subsahariana in base a tre criteri che in ordine sono: la sua apparizione e trasformazione, i problemi relativi alla classificazione, il fattore dell'intertestualità. In questa fase si tratta di mettere l'accento in un primo momento sui criteri di permettono di raggruppare in modo corretto un certo numero di testi in vista della creazione di un corpus organico. In un secondo momento si tratta di vedere che tipo di relazioni testuali - e quali influenze - investono la progettazione - e la produzione - di un testo narrativo. Quest'ultima fase intende chiarire il rapporto privilegiato che, in Africa subsahariana, il romanzo intrattiene con la letteratura orale.

Il secondo capitolo della tesi si propone di sintetizzare alcuni degli elementi che caratterizzano il fenomeno dell'oralità sia in ambito occidentale che africano. In un primo momento vengono presentate le principali linee lungo le quali si è sviluppata la riflessione intorno all'oralità in ambito occidentale, facendo emergere uno spaccato della variegata percezione del fenomeno, illustrando quali sono le principali linee di forza lungo le quali è possibile definire le modalità della sua manifestazione. In un secondo momento invece viene

messo in evidenza come la critica africanista recepisce il fenomeno dell'oralità e dell'oralità narrativa, permettendo in questo modo di operare una comparazione fra la percezione occidentale e quella africana.

Con il terzo capitolo viene presentata la manifestazione dell'oralità narrativa vera e propria mediante l'analisi approfondita del caso senegalese attraverso un campione significativo di testi che copre tutto l'arco temporale della produzione. Il criterio seguito è quello della presentazione diacronica in modo da sottolineare le varie fasi e le trasformazioni relative. Una volta presentate le diverse modalità della manifestazione del fenomeno all'interno di un corpus di 21 romanzi scelti all'interno di un campione più ampio, la tesi mira a sottolineare come questa manifestazione non consista in un qualcosa di statico, ma sia l'oggetto di una trasformazione nel tempo in base a una serie di fattori quali, non ultimo, l'influenza della ricerca scientifica e della critica.

Numerosi sono coloro che mi hanno sostenuto nel corso di questo lavoro. Mi sia concesso un particolare ringraziamento alla prof.ssa Anna Paola Mossetto per la preziosa direzione e al dott. Alessandro Costantini per il rigore delle sue osservazioni.

I° capitolo

Il romanzo in Africa subsahariana

Problematiche relative ai criteri di classificazione

Da anni ormai la narrativa d'espressione francese prodotta da autori originari dell'Africa subsahariana è oggetto di studio da parte di numerosi critici: questi hanno sviluppato intorno alla questione una quantità tale di analisi da renderne la conoscenza, anche nelle sole linee essenziali, senza dubbio uno dei maggiori ostacoli per lo studioso che si accinge a portare un suo contributo. A siffatta mole di elaborazioni critiche si aggiunge una sempre più incalzante produzione narrativa, tale da creare un ulteriore senso di inadeguatezza. Queste considerazioni acquistano pienamente il loro senso se comparate alle dimensioni che caratterizzavano questo insieme testuale quarant'anni fa, epoca in cui lo studioso, animato quasi da uno spirito pionieristico, si trovava a confrontarsi con un fenomeno di notevole complessità ma sul quale non erano ancora state sviluppate le dovute riflessioni. Questo ha sicuramente implicato una certa difficoltà nel situarsi rispetto al fenomeno letterario, del quale il critico si limitava a cogliere gli aspetti più macroscopici che ne caratterizzavano la manifestazione: il carattere razziale e l'impegno.

La produzione narrativa in lingua francese in Africa subsahariana allo stato attuale è costituita da diverse centinaia fra romanzi e racconti, cui fanno da corollario altrettanti articoli e monografie critiche. Com'è evidente, si pone un problema per quanto riguarda la classificazione del materiale. Innanzitutto parlare di 'produzione narrativa dell'Africa Nera', o 'dell'Africa subsahariana' significa già operare una classificazione in base a criteri razziali e geopolitici. Quale che sia la prospettiva adottata, essa nasconde un dibattito dai toni alquanto aspri e che ruota intorno alla questione: classificazione su base geografica, geopolitica o etnica?

Le letterature d'Africa nera costituiscono dunque un campo di ricerca privilegiato dal punto di vista del comparatista. Infatti si elaborano e funzionano all'interno di insiemi sociali e istituzionali in seno ai quali si trovano in contatto molteplici culture: culture etniche, culture

delle colonie, culture delle indipendenze. Per stabilire la pertinenza di un campo letterario su scala dell’Africa subsahariana e per effettuare una periodizzazione coerente all’interno di questo immenso insieme, è necessario riflettere con cognizione di causa relativamente ai criteri etnici, linguistici e istituzionali che fondano l’identità di queste letterature. La prima questione suscitata dal criterio etnico è quella di sapere fino a che punto sia possibile parlare di insiemi di produzioni letterarie: sulla scala delle società (ad esempio bambara), delle aree culturali più importanti (mandé) o delle zone di civilizzazione ancora più vaste (bantu)? E a livello più astratto, a quali condizioni è pertinente parlare di letteratura neroafricana? La massima estensione di questo criterio etnico ha coinciso con il criterio razziale che ha condotto alla nozione di ‘littérature négro-africaine’: si tratta di una visione largamente diffusa negli anni ‘50 e ‘60 e che continua tuttora a essere rappresentata².

Il problema della classificazione delle opere è legato a un complesso sistema di relazioni che deve essere necessariamente tenuto in considerazione al fine di una corretta formulazione del corpus e dell’analisi delle dinamiche interne ad esso. Quanto segue vuole essere una sintesi della percezione del fenomeno da parte della critica. Malgrado le innegabili particolarità regionali, in seguito alle indipendenze nazionali, per lungo tempo le letterature dell’Africa subsahariana sono state considerate secondo una prospettiva unitaria sulla scala del continente. In genere venivano distinte delle zone culturali d’espressione francese, inglese e portoghese e le letterature scritte nelle lingue africane erano generalmente ignorate. Tale prospettiva era largamente giustificata dal fatto che tutta la produzione letteraria nelle lingue europee presentava effettivamente dei punti in comune: letteratura di rivendicazione impegnata contro il colonizzatore e veicolo di promozione della cultura africana centrata sulla

2

A questo proposito è sufficiente passare in rassegna alcuni fra i titoli più conosciuti: *Littérature nègre*, *Introduction à l’étude du roman négro-africain de langue française*, *Littératures d’Afrique Noire*.

condizione del nero in quanto tale. Si caratterizzava inoltre per alcune particolarità stilistiche omogenee dovute al paradosso di una scrittura che adopera la lingua del colonizzatore per affermare la propria identità culturale.

Di fronte all'incremento di titoli che conosce la produzione letteraria dell'Africa subsahariana da almeno una ventina d'anni³, le particolarità nazionali sono andate lentamente affermandosi parallelamente a una generazione di scrittori che non intendeva più rimanere prigioniera di una certa visione stereotipata della letteratura africana. Costoro generalmente non soffrono del complesso di scrivere nelle lingue occidentali e rivendicano il diritto di creare dei testi su soggetti in cui la questione della condizione nera non è necessariamente al centro del loro progetto letterario.

Il dibattito sulle letterature nazionali dell'Africa subsahariana in lingua francese.

E' noto come, a partire dagli anni settanta, molti studiosi di letterature africane in lingua francese abbiano fatto dell'ottica nazionale il principio caratterizzante delle loro ricerche. Sono state pubblicate numerose bibliografie, opere critiche e antologie che prendono in esame il fenomeno della produzione letteraria africana in lingua francese paese per paese. Sono stati organizzati colloqui, tavole rotonde e la rivista 'Notre Librairie' fin dalla metà degli anni ottanta ha dedicato, e dedica tuttora, particolare attenzione al problema, pubblicando dapprima dei numeri a carattere monografico e in seguito ospitando una nutrita riflessione sul tema delle letterature nazionali in Africa. Attualmente, a distanza di anni, la questione non si è ancora esaurita⁴.

³ Cfr. 'Notre Librairie', 129, 1997, che propone la bibliografia di '1500 nouveaux titres de littérature d'Afrique Noire, 1988-1997'.

⁴ Segnaliamo i recenti apporti di L. Keesteloot e L. Nissim che, pur riassumendo egregiamente i termini del dibattito, giungono a conclusioni di segno opposto: Keesteloot manifesta la propria ostilità nei confronti di

Pur con diverse sfumature, il dibattito presenta due fronti contrapposti. Il primo è rappresentato dai sostenitori di una visione unitaria - panafricana - della letteratura, visione che affonda le proprie radici nel movimento di affermazione culturale della Negritudine. L'altro è rappresentato dai fautori di uno studio condotto secondo un'ottica nazionale, i quali dichiarano i limiti e l'inadeguatezza di un'analisi della materia letteraria che non prenda in considerazione, dopo trent'anni di indipendenza, le singole specificità nazionali. Se non è nostra intenzione addentrarci nella polemica, vorremmo tuttavia ricordare che i numerosi interventi a favore e contro tale approccio si articolano generalmente intorno a concetti quali nazione, stato, coscienza nazionale, storia, identità, lingua, frontiere nazionali ed etniche, che per ogni singolo paese necessitano di aggiustamenti di senso. Tuttavia ci sembra utile ricordare un dato inequivocabile sul quale in genere i critici convengono, e cioè che - di fatto - "l'Afrique n'a jamais été un bloc monolithique, sur le plan culturel"⁵.

Sembra invece consolidata l'opinione secondo la quale la colonizzazione, facendo tabula rasa delle istituzioni tradizionali, imponendo a tutti gli autoctoni lo stesso status, assegnando loro gli stessi compiti, abbia creato - forse per la prima volta - un forte sentimento di

un'impostazione nazionale, Nissim invece propende per un tipo di analisi della produzione letteraria che prenda in considerazione l'ottica nazionale. Cfr. L. Keesteloot in C. Brambilla, *Letterature dell'Africa*, Bergamo, Jaca Book, 1994, (alla voce Letterature Nazionali) pp. 171-76 e di L. Nissim, *La letteratura africana francofona e le letterature nazionali* in M. Modenesi, L. Nissim, S. Riva, *L'incanto del fiume, il tormento della savana. (Storia della Letteratura del Mali)*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 17-47.

⁵ A. Huannou, *Inquiétudes et objections: d'un colloque à un autre* in "Notre Librairie", 83, 1986, p. 31; Cfr. inoltre E. M'Bokolo, *Ce que dit l'Histoire*, in "Notre Librairie", 83, 1986, pp.11-16. Secondo una prospettiva storica, dal VII° al XIX° secolo le varie società africane sviluppano esperienze socio-politiche molto diverse, esperienze spesso incompatibili con l'idea di un'omogeneità culturale dell'Africa subsahariana. Da una parte imperi come il Mali o il Congo - grazie a politiche di assimilazione basate sulla religione, sulla lingua, ma anche sull'omogeneità delle strutture sociali - lasceranno, dopo la loro dissoluzione, delle grandi comunità etniche che mantengono un forte senso di identificazione (ricordiamo ad esempio la diaspora malinké). Dall'altra stati che, nonostante la loro omogeneità, non sono riusciti a svilupparsi in grandi insiemi nazionali (i Peul dell'Africa Occidentale).

appartenenza allo stesso gruppo sociale o razziale. Sentimento che poi si è fortificato anche nella lotta comune per il conseguimento dell'indipendenza. Più recentemente, con il passaggio da stati coloniali a stati indipendenti, pare che questo sentimento di appartenenza alla comunità nera vada lentamente attenuandosi - anche se con diverse gradazioni - a vantaggio di un sentimento di identificazione ad una nazione. Le differenze sono certamente imputabili alle diverse composizioni etniche, ma anche e soprattutto alle differenti esperienze socio-politiche che ogni singola nazione ha intrapreso nel corso di quarant'anni di indipendenza.

Premesso questo, si rendono necessarie alcune considerazioni per chiarire ulteriormente i termini della questione. Innanzitutto perché in Africa subsahariana il concetto di stato-nazione non è affatto ovvio.

Il sogno panafricano

I fondatori dell'ideale di unità panafricana sono neri dell'America del Nord e dei Caraibi che contribuiscono in modo decisivo a coniare l'immagine di un solo popolo con un unico destino attraverso la rilettura dell'esperienza della tratta degli schiavi. Il mito dell'unità africana è in questo senso un'elaborazione di natura relativamente recente che vede tra i precursori Toussaint Louverture, fautore della liberazione dei neri di Haiti. Tale ideale, in Africa, ha generato in tempi non lontani una significativa serie di progetti di federazione transnazionale⁶.

Malgrado le difficoltà e gli ostacoli che ha incontrato sul proprio cammino, le vicissitudini dell'idea di unità panafricana rappresentano un tentativo autoctono di reazione alla politica

⁶ Cfr. J. Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique Noire*, Paris, Hatier, 1978, in particolare il paragrafo 'Rassembler l'Afrique', pp. 644-677.

delle potenze coloniali. Negli anni '60 l'opinione africana è attraversata da una diffusa sensazione di ingiustizia a causa della frammentazione del territorio in tanti stati. Le indipendenze trasformano infatti in frontiere quelle che erano fino ad allora delimitazioni amministrative all'interno di vasti agglomerati. Paradossalmente la partenza del colonizzatore fissa definitivamente in confini ufficiali di Stato separazioni labili che esistevano essenzialmente soltanto per gli europei⁷.

I primi tentativi in senso federativo nascono immediatamente a ridosso della proclamazione delle prime indipendenze. L'esperienza che precorre un movimento più vasto è la costituzione degli Stati Uniti d'Africa, detta comunemente l'unione Ghana-Guinea, nel 1958. Si tratta di una federazione che richiama esplicitamente l'esempio delle tredici colonie americane che, accedendo all'indipendenza, costituirono la confederazione che diede poi vita agli Stati Uniti d'America. Dal punto di vista economico e geopolitico, l'Unione Ghana-Guinea ha poche possibilità di riuscita in quanto non presenta frontiere in comune e possiede tradizioni amministrative, lingue coloniali e monete diverse. Un'esperienza con presupposti decisamente più favorevoli è quella che ha portato alla fondazione della Federazione del Mali, come la chiamarono allora i suoi creatori Leopold S. Senghor e Modibo Keita dal nome dell'antico impero del Mali di Sundiata. Nel 1959 Senegal e Sudan francese si accordano per costituire questa unione, assieme ad Alto Volta e Dahomey (gli attuali Burkina Faso e Benin). Al contrario dell'Unione Ghana-Guinea, la Federazione del Mali presenta indubbiamente il carattere di una certa omogeneità: il nuovo Stato prevede un esecutivo federale, un'Assemblea legislativa comune e una Corte federale di giustizia. In seguito alle pressioni della Francia, che vede in questo un organismo antagonista, l'operazione è destinata a fallire un anno e mezzo dopo la nascita, comportando una rottura drammatica delle relazioni tra i due principali

⁷ Cfr. M. Giro, *Il mito dell'unità africana e il bricolage geopolitico nell'era postcoloniale*, 'Limes', 3, 1997, pp.181-186

paesi. Trascorsi i brevi anni delle illusioni federali e unitarie, l’Africa resta un continente con numerosi Stati ingabbiati dentro le vecchie frontiere coloniali. Il congresso istitutivo dell’Organizzazione dell’Unità Africana del 1963 le rende definitivamente intangibili. Nessuna delle proposte relative a cessione di porzioni di sovranità nazionale a organi sovranazionali, progressiva integrazione politica, unione doganale, ecc. viene accettata. Vince una linea gradualista e prudente che perdura tuttora. Negli anni si moltiplicano fragili strutture di cooperazione economica che ricalcano le medesime aree delle vecchie idee federative, senza tuttavia possederne le ambizioni politiche.

Sulla crisi del modello Stato-Nazione

Se il modello unitario-federativo non ha trovato la via per esprimere le proprie potenzialità, ciò probabilmente deriva anche dal fatto che alla base i presupposti di tenuta erano estremamente deboli. La tesi è che la maggior parte degli stati africani siano stati senza nazione e che il problema nasca in seno a una certa confusione fra quello che Cahen⁸ chiama ‘l’abitudine di vivere in una determinata repubblica, tutt’al più un certo sentimento di cittadinanza’ e ‘il sentimento intimo e pregnante di identità, poiché la cittadinanza non comporta automaticamente la nazionalità [...]’. E la distanza fra i due concetti aumenta quando, come spesso avviene nelle condizioni africane, la cittadinanza è qualitativamente scadente⁹. Tale ipotesi si fonda sul presupposto che la formazione dei vari stati sia il prodotto di un processo incompleto. Ovvero che, a partire dagli anni cinquanta, sia andata creandosi una falsa equazione tra la legittimazione dei movimenti sociali anticolonialisti e la creazione del sentimento di nazione, intesa come unità etnica cosciente di una propria

⁸ Tale è l’opinione di M. Cahen, *Che cosa vuol dire etnia*, ‘Limes’, 3, 1997, pp. 57-64.

⁹ *Ibid.*, p. 59.

peculiarità e autonomia culturale in quanto premessa di unità e sovranità politica. Il fatto, secondo Cahen, è che il desiderio di nazione è il frutto di un processo di tipo elitario e minoritario che, indotto attraverso i movimenti di massa anticoloniali, si proponeva il fine di giungere alla legittimazione delle élites al potere. Queste, continuando nel processo di abbattimento delle formazioni sociali tradizionali, si sono man mano assicurate il controllo sociopolitico mediante, ad esempio, la concentrazione delle iniziative economico-politiche nello spazio urbano della capitale, contribuendo ad allargare le disuguaglianze regionali e sociali.

Il problema è allora quello di individuare lo stadio a partire del quale è possibile parlare di ‘nazione’. Al concetto di ‘nazione’, Cahen contrappone il concetto di ‘etnicità’ in quanto espressione contemporanea cristallizzata dei rapporti sociali del passato, sentiti come criteri di identificazione culturale, ovvero ‘un prodotto sociale, espressione di un lavoro collettivo e della memorizzazione culturale di secoli di rapporti sociali confrontati con quelli odierni’¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Lo studio a carattere nazionale attraverso l'immaginario comune

Una via d'uscita sembra provenire da Ngal¹¹ per il quale il concetto di 'letteratura nazionale' sembra non essere necessariamente legato a uno spazio geopolitico - o meglio fisico -, ma piuttosto a uno spazio mentale¹². In questo senso, per poter porre le basi di uno studio a carattere nazionale attraverso una sorta di 'immaginario comune', sembra interessante prestare attenzione alla rielaborazione cui il critico sottopone il concetto di 'identité collective' e di 'imaginaire'. Ngal definisce, in un'ottica globale, l'"identità collettiva culturale comune" come una nozione che suppone l'esistenza di caratteri comuni a un gruppo sociale determinato, nell'ambito del pensiero, del sentire e dell'agire che li differenziano da altri gruppi¹³. Rifacendosi ad uno studio di Beaune¹⁴, Ngal ricorda il punto di vista degli storici e sociologi francesi per i quali il concetto di 'nation' e di 'nationalité' conosce sostanzialmente due tipi di approcci: il primo, tradizionale, vede il popolo, la nazione, come il frutto del territorio: "faits institutionnels, économiques, littéraires et artistiques créent des conditions de vie commune qui sont le creuset de l'identité française"; l'altro, a suo avviso più innovativo, vede "non pas l'histoire des réalités politiques, militaires et institutionnelles, mais l'analyse de la France telle qu'on la voit, qu'on l'aime ou qu'on la rêve, la France de

¹¹ M. a M. Ngal, *La littérature nationale: mode ou problématique*, pp. 25-28 e *Nationalité, résidence et exil*, pp. 42-47 entrambi in 'Notre Librairie', 83, 1986.

¹² Ne sono un esempio le letterature delle varie diaspore (armena, ebraica...) che alimentano un sentimento di appartenenza attraverso una produzione culturale.

¹³ Ngal si chiede ad esempio come sia possibile determinare l'identità culturale di paesi composti da più etnie o popoli - quali la Svizzera, il Canada, i paesi africani - e caratterizzati dal multilinguismo, quando la lingua è ritenuta essere un elemento fondamentale della cultura.

¹⁴ C. Beaune, *La naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985 citato da Ngal, *La littérature nationale: mode ou problématique*, op. cit., p. 27.

l'imaginaire national, c'est à dire qui n'a d'esistenza che dans les esprits et dans les cœurs. La France ressentie à travers les mentalités collectives”¹⁵.

Ed è su quest'ultimo approccio che Ngal, in un secondo momento, insiste: “Si l'identité nationale réside essentiellement dans un héritage mémoriel (mémoire d'un Etat, mémoire d'une continuité, d'un héritage commun: conscience d'un passé commun pluriel, ponctué par des moments consensuels autour d'événements, de personnalités, héros mythiques ou mythifiés), elle est d'abord espace intérieur, psychologique, social, non lié nécessairement à la présence physique et géographique sur le territoire national. Elle est ce lien social, mélange de rationnel et d'irrationnel”¹⁶.

Ngal considera quindi che in contesti geografici, politici, etnici diversi sono reperibili dei ‘projets romanesques répétés’ definibili come una ”volonté de dire, de représenter et symboliser un univers spécifique dont l'unicité doit être mise en relief à l'aide de certaines structures thématiques et formelles”. Ricorda ad esempio come nel romanzo congolese delle indipendenze l'identità si elabori grazie alla circolarità dei temi, all'omologia delle problematiche: nella fattispecie la ricorrenza quasi ossessiva del “portrait du dictateur”¹⁷.

Dunque, a livello di rappresentazione narrativa sembra essere possibile reperire gli elementi che concorrono a definire un'identità socio-nazionale. L'identità si elabora forgiandosi rappresentazioni immaginarie della propria unità, ricorrendo a riferimenti simbolici comuni. Nissim¹⁸ rammenta come “le letterature africane siano assai spesso pervase dalla stessa tematica: contestazione e rifiuto dell'alienazione provocata dal dominio coloniale, riscoperta e ricerca dell'identità nera, opposizione o conciliazione tra cultura autoctona e cultura

¹⁵ *Ibid*, p. 27.

¹⁶ M. a M. Ngal, *Nationalité, résidence et exil*, 'Notre Librairie', 83, 1986, p. 42

¹⁷ Tema che, ad esempio, attraversa la totalità dell'opera del romanziere congolese Sony Labou Tansi.

¹⁸ L. Nissim, *La letteratura africana francofona e le letterature nazionali*, op. cit., p. 19.

occidentale, tra modernità e tradizione, tra campagna e città”. Sottolinea tuttavia che “se esistono gli stati nazionali, non possono non esistere anche delle conformazioni culturali ad essi omologhe”, riportando l’opinione di Mukala Kadima-Nzujì secondo la quale “la littérature porte l’inscription de la situation historique de ceux qui l’écrivent” e di A. Huannou per il quale “les Nations existent. Depuis leurs indépendances, elles ont pris des voies politiques divergentes qui imprègnent les modes de vie d’une génération”¹⁹.

Il problema che si pone allora è quello di individuare le modalità attraverso le quali si manifestano le “structures thématiques et formelles” che testimoniano dei ‘projets romanesques communs’. Negli anni l’attenzione si è generalmente concentrata sulle strutture tematiche, anche se il fatto di privilegiare questo tipo di analisi in un insieme di testi rappresentativi di uno spazio nazionale africano porta spesso a individuare isotopie difficilmente racchiudibili all’interno delle singole frontiere. La trasversalità di alcuni temi macroscopici quali l’esilio, la denuncia della violenza, la depauperazione è in questo senso emblematica e fa sì che vi sia un residuo di irrisolvibilità nella questione.

Ancora più delicata è la questione relativa alle strutture formali. L’ipotesi di un progetto romanzesco all’insegna di un’isotopia formale caratteristica di uno spazio nazionale non è stata ancora presa in considerazione. In questo senso sono stati condotti solamente degli studi a carattere transnazionale²⁰. Tuttavia, in un’ottica parzialmente affine, è di particolare interesse il contributo di P. S. Diop²¹ il quale, attraverso una rigorosa analisi lessicale del

¹⁹ *Ibid.*, p. 19

²⁰ Il denominatore comune a queste analisi consiste nel repertoriare le forme narrative orali presenti all’interno del testo narrativo scritto. Cfr. A. Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p.216; N. A. Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l’écrit et de l’oral*, Paris, L’Harmattan, 1995, p.352

²¹ P. S. Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais* (3 vol.), Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.

corpus romanzesco senegalese, giunge a definire quella che chiama una ‘*manière sénégalaise de narration*’. L’identità narrativa nazionale diventa funzione di un lessico, o meglio della somma dei prestiti lessicali. È infatti la presenza del lessico wolof²² - e dei *realia* a cui si ricollega - a determinare la particolare fisionomia del corpus narrativo senegalese, evidenziando sostanzialmente quanto lo differenzia da altri insiemi. Mediante l’inventario e la glossa completa dei termini africani che i romanzieri senegalesi introducono nei loro testi, Diop ricava la particolare configurazione dell’architetto senegalese in quanto somma dei tratti geografici, storici, culturali e linguistici che caratterizzano una via narrativa senegalese.

La nozione di ‘champ littéraire’

Alla luce di quanto esposto appaiono in tutta la loro evidenza i problemi con i quali il critico si trova a confrontarsi nel momento in cui si accinge a pensare a uno studio su base nazionale. Innanzitutto deve essere cosciente del pericolo di una *démarche* critica fortemente connotata da un atteggiamento di tipo eurocentrico, che implica dei condizionamenti nell’elaborare raggruppamenti in base a modelli occidentali, i quali non sono necessariamente condivisi, o addirittura risultano come abbiamo visto inopportuni (com’è possibile parlare di letteratura nazionale se non esiste una nazione ma solo uno stato?). D’altro canto questa *démarche* porta lo studioso a rifiutare un certo tipo di classificazioni - ad esempio su base etnica - in quanto vede in questo un criterio estraneo alle sue categorie culturali, oppure passibile dell’accusa di non essere politicamente corretto e tale da suscitare un ritorno fantasmatico di sensi di colpa post-coloniali. Ci si potrebbe chiedere inoltre se il fatto di elaborare delle analisi in base a un’ottica nazionale non sia semplicemente da intendersi come

²² Per la comprensione del romanzo senegalese è opportuno sottolineare la preminenza dello spazio culturale wolof - testimoniata dalla prevalenza della lingua e della cultura wolof stabilita dal glossario, rispetto alle altre sfere culturali senegalesi.

una volontà - implicita - di non ingerenza da parte di terzi su questioni particolarmente delicate che riguardano la politica interna agli stati africani. Di qui, per esempio, una certa riluttanza, da parte degli organismi preposti al finanziamento, nel promuovere ricerche che potrebbero risultare, in una certa misura, potenzialmente nocive per le relazioni fra gli stati.

In questo senso acquista tutto il suo valore il discorso di Bourdieu²³ quando afferma che si tratta di: “prendre en compte en tant que tels les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles”²⁴. Il problema che pone Bourdieu è quello di pensare a un testo letterario (e a un insieme testuale) come il risultato di un complesso processo che interviene a diversi livelli. Un primo livello interno all’opera (immanente); un secondo livello esterno alla singola opera, che la mette in relazione con altre con le quali concorre alla formazione di un architetto, per usare la terminologia genettiana²⁵. Infine, un terzo livello, su più piani, in cui l’interazione di molteplici agenti contribuisce in modo attivo a determinare la configurazione del campo, che per sua natura, è definito e autonomo:

“Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu’ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d’auteur de pièces à succès ou celle de poète d’avant-garde), en même temps qu’un champ qui vise à conserver ou à transformer ce champ de forces [...]. La science des œuvres culturelles suppose donc trois opérations nécessaires et nécessairement liées: premièrement, situer le champ littéraire au sein du pouvoir, avec lequel il est dans le rapport du microcosme au macrocosme; en second lieu, analyser la structure interne au champ littéraire, univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c’est-à-dire la structure des

²³ P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, ‘Actes de la Recherche’, 89, 1991, pp. 3-46

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ Cfr. *infra*, il paragrafo dedicato alla nozione di intertestualità.

relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité artistique); enfin, analyser les *habitus* des occupants de ces positions”²⁶.

Ammesso dunque che si voglia intraprendere un tipo di discorso su base nazionale, è necessario dotarsi di una serie di strumenti che permettano di collocarsi nella prospettiva più adeguata possibile. Il che significa innanzitutto sgomberare il campo da una serie di equivoci che possono nascere quando si intende ad esempio valutare un dato fenomeno all'interno di un corpus. Le questioni che possono sorgere sono del tipo: quali sono i criteri che determinano l'appartenenza di un testo a un dato insieme? Come ci si deve comportare nel caso in cui l'autore rivendichi un'appartenza tale solo dal punto di vista formale? È il caso di autori africani che vivono, pubblicano e sono legittimati esclusivamente in Francia ma che vengono considerati, a ragione o torto, camerunesi o guineani e quindi facenti parte del novero degli scrittori di quel paese. Queste domande non sono oziose ma riflettono una situazione che non è affatto straordinaria. Esistono interi corpus romanzeschi nazionali che sono stati scritti, pubblicati e riconosciuti al di fuori delle frontiere del paese che se ne è poi visto attribuire la paternità (il caso della Guinea è significativo): paternità giustificata essenzialmente dalla presenza del paese d'origine come referente, esplicito o implicito. Ma parlare della Guinea è un criterio sufficiente a determinare la 'guineità' di uno scrittore? E come comportarsi di fronte a quei testi, sempre più frequenti, che del referente²⁷ non presentano traccia? Includere, o escludere, un testo o un autore rientra all'interno della delicata questione connessa, per dirla con Bourdieu, al problema del monopolio della legittimazione letteraria, cioè il problema di stabilire:

²⁶ *Ibid.*, pp.3-5

²⁷ Riteniamo che non sia del tutto privo di interesse uno studio che valuti la progressiva latitanza dell'*africanità* nella narrativa in lingua francese dell'Africa subsahariana.

“le pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain ou, si l’on préfère, le monopole du pouvoir de consécration des productions ou des produits”²⁸.

²⁸ *Ibid.*, p.13

Considerazioni sull'origine del romanzo in Africa

È un fatto che la critica (soprattutto quella a carattere divulgativo) abbia avuto in genere la tendenza a sorvolare rapidamente sulla questione dell'origine del romanzo in Africa, per porla in secondo piano rispetto all'analisi della sua trasformazione. Tale attitudine è dimostrata dal fatto che la critica per anni ha percepito il fenomeno del romanzo come qualcosa di scollegato rispetto alla realtà al cui interno si manifestava, considerandolo come un qualcosa di strettamente legato all'influenza occidentale. Questo sembra aver generato, sicuramente per un certo periodo, una sorta di errore prospettico: collocando di fatto in una posizione di predominanza - perlomeno dal punto di vista dell'interesse critico - il fenomeno narrativo africano in lingua francese, si è trascurata la globalità del fenomeno narrativo nell'Africa subsahariana. Questa scorretta collocazione del fenomeno è all'origine di una certa sottovalutazione delle relazioni che la narrativa scritta in lingua francese intrattiene con le altre produzioni letterarie autoctone antecedenti o contemporanee al romanzo stesso.

Derivazione occidentale e presa di coscienza

In sintesi, la questione dell'origine ruota prevalentemente intorno a due fattori oggetto di diverse riflessioni che vale la pena ripercorrere: fattori che sono, nell'ordine, la 'scolarizzazione' e la 'presa di coscienza'. Procedendo per ordine, proponiamo alcune definizioni della questione, partendo da una tra le più recenti. Brambilla, a proposito del romanzo, ricorda che si tratta di un:

“Genere completamente nuovo in Africa Nera [...] nato in seguito alla scolarizzazione delle élites e dunque al loro accesso alla cultura occidentale. Si può considerarlo un genere d'importazione, anche perché un ricorso alla tradizione orale,

pur se tentato e tentante, appare problematico. La sua ‘africanità’ risiede piuttosto nei temi, che derivano da situazioni tipicamente africane e che rivestono un marcato carattere socio-politico”²⁹.

Il fatto che la nascita di un genere letterario appaia essenzialmente legata a un processo formativo di tipo occidentale non è un’opinione recente, ma si ricollega a un discorso critico che preesiste sin dagli anni ‘70 e che, pur con sfumature diverse, vede nella scolarizzazione il fattore genetico principale del fenomeno narrativo in Africa.

Quanto segue è una rapida campionatura a sostegno di tale tesi:

“Les écrivains noirs originaires de ce qui était alors les colonies françaises d’Afrique ont été peu nombreux jusqu’à la seconde guerre mondiale. Cela s’explique notamment par trois faits: caractère récent de l’implantation administrative française, difficulté d’assimiler une langue étrangère et exotique, lenteur de la scolarisation”³⁰.

Altre affermazioni coniugano la genesi della narrativa con la presa di coscienza, quest’ultima funzione di un precedente processo di formazione di tipo occidentale:

“La valorisation esthétique de l’Afrique commença en Europe au début de ce siècle, à la faveur d’une réaction générale contre la civilisation euro-américaine, jugée trop intellectuelle, trop abstraite, trop mécanisée [...]. Le thème africain, né en Europe et développé outre-Atlantique, atteignit enfin l’Afrique en passant par Paris, où le contact entre étudiants antillais et étudiants sénégalais peu après 1930 donnait naissance au mouvement de la négritude. Mais ce mouvement essentiellement lyrique, dirigé du côté africain par L. S. Senghor, n’était en somme qu’une avant-garde. Le rapide éveil de la conscience africaine et la formation d’une élite intellectuelle sur le continent noir donnaient lieu, dès le milieu du siècle, à un

²⁹ C. Brambilla, *Letterature dall’Africa*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 309

³⁰ R. Pageard, *Littérature négro-africaine d’expression française*, Paris, L’Ecole, 1979, p. 4

remarquable essor littéraire. Abandonnant leur exclusive prédilection pour la poésie, les écrivains adoptaient d'autres modes d'expression: la nouvelle, le roman, le drame. Ainsi sont nées les littératures néo-africaines qui comprenaient l'ensemble des œuvres écrites par des Africains dans les langues européennes”³¹.

È interessante constatare come, da parte della critica di origine africana, la questione dell'origine venga percepita non tanto come derivazione da processi formativi di tipo occidentale, ma si modelli intorno all'idea di una 'presa di coscienza' in reazione alla colonizzazione. In questo senso è evidente quanto la provenienza del critico contribuisca ad orientare la percezione del fenomeno:

“La littérature écrite de langue française en Afrique [...] est née d'une prise de conscience du Noir, qui a pris ses premières formes littéraires ailleurs en Amérique et aux Antilles”³²;

“Ce sont les désastres et les malheurs de la colonisation qui ont donné naissance à la littérature noire”³³.

Risultano evidenti quei due elementi che alcuni considerano i fattori genetici della nascita di una letteratura scritta in lingua francese, ovvero *la presa di coscienza e la formazione di tipo occidentale*. Attualmente l'idea che l'origine sia maggiormente legata al primo è prevalente e ampiamente testimoniata in ambito critico, e non solo africano. Anche qui però con diverse modalità e sfumature:

“Cette irruption du roman à l'horizon africain s'explique sans doute par le fait que toute prose est essentiellement fonctionnelle et qu'il fallait des romanciers pour tenter

³¹ A. Gerard, *Etudes de littérature africaine francophone*, Abidjan-Dakar, Nea, 1977, pp. 9-11.

³² P. G. Ndiaye, *Littérature africaine*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 7

³³ J. P. Makouta-Mboukou, *Introduction à la littérature noire*, Yaoundé, CLE, 1970, p. 140

de rendre compte et d'analyser la nouvelle société en train de s'édifier sous leurs yeux. On sait en effet qu'à l'exception du cinéma, le roman est peut-être de tous les arts celui qui participe le plus étroitement des phénomènes sociaux qu'il a pour objet à la fois de traduire et révéler³⁴;

e ancora:

“Acte de sociabilité par excellence, le roman manifesta donc, à un moment donné, la prise en conscience par un groupe déterminé de son importance [...] on peut estimer que l'émergence du roman africain est la traduction littéraire de la renaissance nationale dans les pays colonisés³⁵”.

Il fatto che il romanzo faccia parte dei generi letterari in Africa subsahariana non viene motivato solo mediante un processo formativo e cognitivo di tipo occidentale. Tale è la tesi di Koné³⁶, il quale si interroga a fondo sulle reali motivazioni che stanno alla base dello sviluppo del romanzo in Africa. Per il critico avoriano, il romanzo è il risultato del tentativo di tradurre le trasformazioni in atto nella società africana. Partendo dalla premessa - ampiamente condivisa - che il genere romanzesco è un genere letterario sconosciuto nell'Africa tradizionale, Koné si appoggia alle teorie di Lukács e Bachtin che insistono sul ruolo del contesto storico nel fenomeno della nascita del romanzo, vedendo in questo il frutto delle nuove strutture sociali ovvero del ruolo dell'individuo e dei suoi rapporti con il mondo.

³⁴ J. Chevrier, *Littérature...*, op. cit., p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 98

³⁶ Cfr. A. Koné, *Des textes oraux...*, op. cit., in particolare il capitolo ‘La question de la naissance du roman africain et de l'influence occidentale’, pp. 21-40; inoltre sempre di A. Koné, *Du récit oral au roman. Etude sur les avatars de la tradition héroïque dans le roman africain*, Abidjan, Ceda, 1985, 150 p., il capitolo ‘Roman du passé précolonial, roman moderne: leur rapport avec le récit héroïque traditionnel’, pp. 63-132.

Il problema che si pone Koné è valutare come e in che misura lo sviluppo del romanzo africano corrisponda - o segua - l'evoluzione della società africana verso una ideologia di tipo individualista. Per una migliore comprensione del processo, Koné parte dalla collocazione dell'artista all'interno della società di tipo tradizionale anteriore alla tratta degli schiavi e ne segue il passaggio all'interno di una società moderna di tipo capitalistico. In questo senso l'artista tradizionale è l'espressione di una società volta a salvaguardare essenzialmente la coesione del gruppo. Espressione di un mondo omogeneo in cui viene praticata un'economia di sussistenza, e in cui il commercio, seppur attivo, non genera un'economia di mercato, la società tradizionale è gerontocratica e gli anziani vegliano sul rispetto dei costumi e sul buon funzionamento di una realtà giudicata come soddisfacente.

Secondo Koné, la funzione dell'artista all'interno di questo tipo di universo chiuso è quella di consolidarne l'omogeneità, di educare l'individuo secondo regole precise al fine di permettergli il migliore inserimento nella società. La letteratura che egli trasmette deve insegnare l'origine del mondo, i gesti fondamentali da ripetere e le modalità per conseguire gli avanzamenti sociali. Infatti i miti, le epopee, i racconti, i proverbi e quant'altro insegnano l'adeguamento fra gli uomini e il loro mondo: le narrazioni, se possono criticare alcune tare della società, lo fanno all'interno di certi limiti. Il loro progetto non è mai quello di minare il sistema che, alla base, sembra essere soddisfacente per ognuno. In sostanza l'idea è che il contesto africano precoloniale abbia naturalmente generato una letteratura che gli si confaccia.

Ora, affinché potesse nascere e svilupparsi il genere romanzesco in Africa è stata indispensabile non tanto una sua importazione quanto la presenza di una serie di condizioni derivanti da una nuova configurazione socio-economica, nella fattispecie dalla colonizzazione. Questa si è rivelata come il vero motore della trasformazione. Imposta come un sistema economico, politico, sociale e culturale, fin dall'inizio impegna le società agricole o pastorali di sussistenza in un sistema di produzione per il mercato, per di più estroverso, le

cui conseguenze sono incalcolabili per le società tradizionali. A tale dinamica corrisponde la dissoluzione delle tradizionali strutture comunitarie e, parallelamente, una progressiva perdita di potere e di identità. Questo enorme sconvolgimento, in cui tutti gli equilibri vengono rimessi in discussione, ha delle ripercussioni che si riflettono anche a livello narrativo. Le risposte contenute nei miti e in genere negli altri testi sono incapaci di spiegare i radicali - e drammatici - mutamenti in corso e si rende necessario ricercare altre soluzioni, altre risposte ai nuovi problemi con i quali l'individuo deve confrontarsi. Lo scrittore, o più precisamente il romanziere, è colui il quale acquisisce la libertà e l'iniziativa ideologica che permettono di rompere con le forme letterarie tradizionali, le quali non coincidono più con il mondo moderno. Sembrano dunque essere queste le condizioni che hanno originato il romanzo in Africa. L'influenza della letteratura occidentale è un fattore sicuramente concomitante ma che va riconsiderato alla stregua di quanto esposto.

L'orizzonte dei romanzieri africani

Vanno sottolineate a questo punto una serie di modalità che caratterizzano e regolano il funzionamento delle narrazioni africane in lingua francese. Queste infatti non riguardano solamente la presa di coscienza di una realtà sociale, politica, culturale e linguistica, ma si riferiscono anche a altri testi preesistenti³⁷, ed è a questo livello che appare il carattere propriamente letterario.

Per anni la tendenza dominante in ambito critico è stata quella di pensare che il romanziere africano, per scrivere i propri testi, avesse semplicemente preso a prestito la scrittura occidentale e la lingua del colonizzatore. Tale situazione ha indotto a iscrivere il romanziere africano nella tradizione romanzesca occidentale in cui trovava i propri modelli³⁸. Tale prospettiva è avvallata dal fatto che i capostipiti del romanzo africano si sono formati alla scuola coloniale, così come quelli delle generazioni seguenti hanno frequentato la scuola africana che, per l'essenziale, si è sviluppata non discostandosi molto dalla filosofia educativa occidentale. Questo perché se lo scopo del sistema formativo coloniale era quello di formare una classe subalterna necessaria al buon funzionamento delle colonie, in seguito dell'avvento delle indipendenze, si è scelto di fornire dei diplomi equivalenti a quelli dei colonizzatori, cosa che ha di fatto reso impossibile ripensare a una politica educativa realmente autonoma. Il risultato è che il sistema educativo di tipo occidentale - sia scuola coloniale che quella degli stati sovrani - per propria natura, strutture e contenuti, ha avvicinato e avvicina il creatore africano al creatore occidentale, come dimostrano da un lato i testi adottati, ovvero i manuali e

³⁷ In particolar modo a quelli (scritti o orali) prodotti in o a proposito dell'Africa.

³⁸ È innegabile il legame tra il 'prestito' della lingua francese e della scrittura e la formazione dei romanzieri. Questo tuttavia è lontano dall'essere stato analizzato sia quantitativamente che qualitativamente. Nonostante la presenza all'interno di diverse narrazioni africane di numerosi indici che rinviano all'influenza del romanzo o della narrativa occidentale (emblematico il raffronto di *Un nègre à Paris* di B. Dadié e *Lettres persanes* di Montesquieu), non è possibile parlare di filiazione diretta tra letterature. Cfr. B. Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, p. 151 e sgg.

le antologie, dall'altro le pratiche didattiche quali gli esercizi di redazione, le dissertazioni, le 'explications de textes' ma anche gli 'exposés' orali.

Il fatto è che le analisi condotte in ambito di letteratura subsahariana hanno generalmente privilegiato il carattere ideologico e culturale, in quanto nella maggioranza dei testi letterari gli scrittori testimoniano una concezione secondo la quale l'opera letteraria deve essere una rappresentazione della realtà. Questo interesse per la funzione referenziale viene spiegato da Mouralis mediante le condizioni stesse della produzione letteraria in Africa subsahariana. Durante il regime coloniale, gli intellettuali e gli scrittori non avevano affatto la possibilità di inserirsi nelle strutture della ricerca scientifica o nelle strutture dell'informazione. In queste condizioni, i testi letterari (nella fattispecie le opere di *fiction*) diventano il mezzo essenziale attraverso il quale un africano poteva esprimersi sulle questioni culturali, politiche o sociali che lo toccavano da vicino, veicolando prospettive alternative a quelle del colonizzatore. La letteratura si è fatta carico di elaborare una serie di discorsi che coinvolgono degli ambiti di cui non si sarebbe occupata se si fosse trovata in un contesto diverso da quello coloniale. Questo in parte spiega il carattere documentaristico e enciclopedico che riveste spesso questa letteratura³⁹. Non a torto, quindi, la critica ha insistito sul ruolo che in essa occupa la denuncia della situazione coloniale e postcoloniale e la valorizzazione della cultura africana. Ma allo stesso tempo il rischio è quello di non aver considerato a sufficienza altri aspetti, altrettanto importanti, che riguardano il modo in cui gli scrittori scrivono i propri testi. Lo scrittore non si limita infatti alla semplice funzione di testimone, ma per il fatto stesso di scrivere si situa in modo specifico rispetto a tutti gli altri testi - africani o occidentali - che parlano dell'Africa e degli africani.

³⁹ Lo sviluppo avviene in quanto il romanzo presenta le caratteristiche del luogo privilegiato per l'espressione del dissenso nei confronti del colonizzatore, essendo gli altri spazi occupati da quest'ultimo (istituzioni, media, ecc.). Infatti da un lato il dominio della ricerca era organizzato secondo una prospettiva esclusivamente europea, dall'altro la stampa era poco incline a raccogliere rivendicazioni nazionaliste.

La nozione di intertestualità

Schematizzando, è possibile affermare che la critica ha esitato tradizionalmente tra due tipi di esame delle opere letterarie: nel primo caso ritiene che l'opera sia sostanzialmente determinata dal *milieu* nel quale è prodotta o dal genere al quale è supposta appartenere. Nel secondo l'opera è qualcosa di unico che rinvia all'individualità del proprio creatore e, di conseguenza, inclassificabile. In entrambi i casi si tratta di approcci fondati su considerazioni esterne alle opere stesse.

A questi tipi di esame la critica moderna ha reagito attraverso la messa in opera di tipi di analisi centrate essenzialmente sui testi, allontanando come non pertinenti tutte le informazioni di tipo biografico, storico, sociologico, esterne ad essi. Il testo viene inteso dunque come totalità significativa. Ma nonostante i progressi che ha permesso questa prospettiva, in realtà vi sono dei limiti insiti nella sua staticità. Infatti l'analisi interna evidenzia 'com'è fatto' il testo, ovvero il suo funzionamento e la sua globale intratestualità. Questo permette di illustrare quegli elementi interni al testo che sono in rapporto con altri - contestuali - con i quali formano ad esempio delle isotopie o livelli di senso che attraversano il testo in modo più o meno complesso.

Al fine di permettere una corretta decifrazione e collocazione all'interno di un senso globale, l'analisi intratestuale va opportunamente sorretta e integrata da un'analisi intertestuale. Questo perché in molti casi è sicuramente riduttivo considerare il testo come un semplice prodotto, per il quale è sufficiente descrivere le diverse componenti e le leggi che ne regolamentano l'uso. Il testo è il risultato di un processo decisamente complesso in cui numerosi sono i fattori implicati. Sembra perciò più corretto vederlo nel senso di una produzione, vale a dire di un campo specifico nel quale si trova ad agire tutta una serie di

trasformazioni e di trasgressioni. In questa prospettiva non si tratta più di cercare di determinare l'eventuale significazione del testo, ma di reperire, attraverso queste trasformazioni e trasgressioni, il modo in cui il testo oggetto di studio, viene, secondo la formula di Todorov⁴⁰, 'travaillé par les autres textes'. Si delinea in questo modo la nozione di *intertextualità*, nozione introdotta da Kristeva e successivamente oggetto di ulteriori rielaborazioni⁴¹. L'interesse dell'approccio intertestuale o transtestuale è stato sottolineato da Schaeffer⁴² per il quale, in quanto modello di lettura: "la transtextualité active davantage d'aspects textuels que la lecture purement immanente dans le fait qu'elle apporte un démenti à l'idée largement répandue selon laquelle le texte dans son intériorité pure constitue quelque chose comme une solide tranche douée de son sens unique et définitif que le commentaire n'aurait qu'à découvrir".

A questa nozione si è particolarmente interessato Genette⁴³ il quale giunge a un'interessante elaborazione, inserendola all'interno di un dispositivo più ampio, che il critico definisce come 'transtextualité', o 'transcendence textuelle du texte par tout ce qui le met en relation, manifeste o secrète, avec d'autres textes'. In questo senso individua cinque tipi di relazioni transtestuali. La prima, già definita da Kristeva con il nome di *intertextualité*, viene vista come la relazione di copresenza fra due o più testi o, meglio, come la presenza effettiva di un testo all'interno di un altro. Nella forma più esplicita e letterale, si tratta della pratica tradizionale della *citazione* (tra virgolette in presenza o meno di un preciso riferimento). Nella forma meno esplicita e meno canonica consiste nel *plagio* - prestito non dichiarato ma

⁴⁰ O. Ducrot e T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 446.

⁴¹ J. Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1965. Inoltre vedere O. Ducrot e T. Todorov, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 446.

⁴² J. M. Schaeffer, *Du texte au genre*, in AA.VV., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 194

⁴³ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 8-13.

sempre abbastanza letterale -, nella forma ancora meno esplicita e meno letterale si tratta dell'*allusione*, ovvero di un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto fra questo e un altro al quale rinvia necessariamente mediante alcuni accenni.

Il secondo tipo è costituito per Genette da una relazione, generalmente poco esplicita e più distante, che l'insieme dell'opera letteraria intrattiene con quello che viene chiamato il *paratesto*: titolo, sottotitolo, prefazione e postfazione, premesse, introduzioni, note a margine, epigrafi, ecc. Ovvero quegli elementi tali da procurare al testo un apparato significativo orientato verso il commento. Il terzo tipo viene definito come *metatestualità* ovvero la relazione di 'commentaire' che unisce un testo a un altro testo di cui costituisce il commento. Si tratta della relazione critica per eccellenza. Il quarto tipo è definito come *architestualità*. Si tratta di una modalità di relazione concettuale che si articola solamente attraverso una menzione paratestuale che implica una relazione di pura appartenenza tassonomica (romanzo, poesia, ecc.) e che mette in moto una percezione generica⁴⁴. Naturalmente in molti casi tale relazione può rimanere inespressa. Il quinto tipo, sul quale Genette si dilunga, è l'*ipertestualità*, intendendo qualsiasi relazione che unisca un testo B, ipertesto, a un testo anteriore, ipotesto, sul quale si innesta in un modo che non è quello del commento, ma quello della *trasformazione* o dell'*imitazione*. L'esempio che porta il critico è quello dell'*Eneide* e dell'*Ulisse*, entrambi, secondo modalità e ragioni diverse, ipertesti di uno stesso ipotesto, l'*Odissea*. Gli ipertesti derivano dall'ipotesto che li precede crono- e logicamente, attraverso un'operazione trasformativa, che però non è la stessa. Nel caso dell'*Ulisse* assistiamo alla trasposizione - diretta - dell'azione dell'*Odissea* nella Dublino del XX° secolo. Nel caso dell'*Eneide* la trasformazione è diversa - indiretta - in quanto non si tratta di trasporre l'azione di Ulisse, ma nel racconto di tutt'altra storia (le avventure di Enea) che però si ispira al tipo

⁴⁴ In questo senso è opportuno sottolineare che la definizione di 'architexte' sembra avere attualmente altre valenze. Cfr. P. S. Diop, *Archéologie...*, op. cit., p. 8, per il quale: "l'architexte (est) un texte unique, qui peut être considéré, pour une période déterminée, comme la somme de la production romanesque sénégalaise".

generico - formale e tematico - presente e stabilito dall'*Odissea*. In altre parole imitandola. O, come sintetizza Genette: “Joyce raconte l’histoire d’Ulysse d’une autre manière qu’Homère, Virgile raconte l’histoire d’Enée à la manière d’Homère”⁴⁵.

I testi d’origine europea

Sinteticamente, e secondo le linee indicate da Mouralis e Koné, situiamo i testi africani in relazione ai differenti tipi di testo prodotti in o a proposito dell’Africa. La letteratura dell’Africa subsahariana d’espressione francese si trova infatti al centro di un sistema estremamente complesso di testi in cui è possibile distinguere due vasti insiemi costituiti rispettivamente da testi d’origine europea e testi d’origine africana. Nel primo insieme Mouralis⁴⁶ fa rientrare la letteratura esotica, quella coloniale e quella etnografica, i giornali, le riviste, i manuali scolastici, i testi amministrativi, i discorsi ufficiali, ovvero tutti quei testi con i quali gli scrittori africani si confrontano quotidianamente e che costituiscono una parte cospicua del loro orizzonte culturale.

La letteratura esotica

All’interno del vasto insieme formato da testi d’origine europea è presente un certo settore, costituito dai testi esotici. Si tratta di un tipo di testi in cui, secondo le parole di Mouralis, l’introduzione - e la valorizzazione - di un nuovo spazio fisico e umano, decisamente lontano, ha come conseguenza l’operare, secondo modi e gradi variabili, una messa in discussione del

⁴⁵ G. Genette, *Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 13

⁴⁶ Per quanto riguarda questo paragrafo e i successivi, siamo largamente debitori di B. Mouralis e delle riflessioni presenti nei suoi *Littérature et développement*, *op. cit.* e *Les contres-littératures*, Paris, PUF, 1975.

patrimonio culturale e letterario della società alla quale appartiene l'autore del testo in questione. Il testo esotico non si definisce mediante la predominanza di un tema o di un referente - ad esempio la presenza di termini o di immagini che rinvino a spazi altri - ma a partire dal momento in cui non è più possibile scrivere fondandosi sui soli elementi presenti nella tradizione culturale di appartenenza e diventa necessario cercare altrove le risposte alle quali la società non offre risposte soddisfacenti. In altri termini l'esotismo appare come un processo suscettibile di mettere in discussione l'ordine socioculturale della società in seno alla quale esso nasce. Ed è per questo motivo che il testo esotico implica - o sottende - un processo di valorizzazione dello spazio altro.

Ma al di là di tutte le considerazioni che possono essere formulate a riguardo, nel nostro caso importa cogliere che tipo di ricaduta possa avere il 'discorso esotico' o, meglio, come venga riscritto all'interno della produzione letteraria degli scrittori africani. Si tratta di vedere se, ad esempio, la geografia dei testi esotici venga ripresa o meno dagli scrittori africani e, in particolare, se il valore attribuito ai paesaggi tropicali descritti abbia per loro un senso diverso. Lo stesso vale per un certo tipo di atteggiamento adottato da alcuni scrittori europei, a partire da XVI° secolo, che hanno potuto costituire dei materiali possibili per i testi africani moderni; nella fattispecie la nozione di *primitivismo*, per cui la 'vita selvaggia' assume una connotazione positiva in antitesi alla mediocrità della civiltà occidentale, nozione questa fortemente valorizzata in alcuni settori europei e peraltro ripresa in ambito africano ad esempio da Senghor.

Dalla concezione che considera l'esperienza coloniale come un'irruzione violenta della 'civiltà' occidentale all'interno di un mondo armonioso fino allora retto solo dal ritmo della natura a partire dal periodo rivoluzionario francese, si passa a dei testi in cui prevale un'immagine molto netta della rappresentazione del processo della tratta e dello schiavismo. Lo scrittore esotico non si confronta più con il mito del 'bon sauvage', ma trova dinnanzi a sé

un uomo il cui statuto è profondamente mutato, percepito non più secondo una prospettiva culturale: l'Altro in quanto nero e africano, ma secondo una prospettiva di tipo sociologico: l'Altro in quanto schiavo e deportato. L'incontro con lo schiavismo genera un insieme di testi che va a occupare uno spazio specifico all'interno della letteratura esotica e i cui autori si designano volentieri con il nome di 'nérophiles'. Questa produzione si propone di attirare l'attenzione del pubblico europeo sulle sorti degli schiavi africani deportati e di prendere posizione nel dibattito che oppone schiavisti e abolizionisti. Il limite insito in questo tipo di letteratura è il suo non riuscire a fornire una visione complessiva del mondo coloniale, il sostituire un discorso di tipo culturale a un discorso di tipo pietistico, che privilegia l'aspetto della sofferenza dello schiavo, considerata allora come la ragione principale dell'interesse da portare a quest'ultimo.

La letteratura coloniale

Lo scrittore africano si confronta anche con un altro tipo di testi d'origine europea, definiti come letteratura coloniale, che pongono ugualmente l'Africa e l'africano al centro del loro discorso. Essa nasce e si sviluppa a partire dalla messa in opera del sistema coloniale moderno, fondato sullo sfruttamento delle risorse naturali del paese dominato, e conosce l'apice nel corso degli anni '30, senza che poi sparisca completamente con l'avvento delle indipendenze. Mentre la letteratura negrofila è legata a un sistema di sfruttamento basato sullo schiavismo, la letteratura coloniale è legata al sistema coloniale moderno quale va sviluppandosi nelle nazioni industrializzate a partire dalla fine del XIX° secolo. Ma se la prima si propone di denunciare la sorte che le nazioni civilizzate riservano agli africani ridotti allo stato di schiavitù, la letteratura coloniale intende esprimere esclusivamente il punto di vista del colonizzatore, contribuendo alla creazione di miti e stereotipi destinati a giustificare la fondatezza dell'impresa coloniale.

Lo statuto degli scrittori coloniali è oltremodo particolare. In generale si tratta di persone che hanno trascorsi molti anni in Africa esercitandovi un'attività professionale nel quadro del sistema coloniale, in questo nettamente diversi dai cosiddetti 'negrophiles', che dell'Africa avevano una conoscenza di tipo indiretto. Pur non essendo direttamente legati all'universo della produzione letteraria, costoro possiedono una forte implicazione nei confronti del territorio ma, soprattutto, raccolgono intorno alla loro produzione un pubblico decisamente numeroso, senza che peraltro questo garantisca loro una consacrazione da parte delle istituzioni letterarie ufficiali. La letteratura coloniale e la letteratura ufficiale costituiscono infatti due sistemi che si modellano e si sviluppano secondo degli schemi specifici e separati. Non a caso i percorsi e le istituzioni che hanno la funzione di legittimare e consacrare queste letterature non sono gli stessi⁴⁷. Ciò nondimeno tale letteratura attesta la propria presenza all'interno dei manuali dedicati all'insegnamento. Per questi scrittori si tratta di dimostrare che il loro discorso è il solo che si possa legittimamente tenere sull'Africa e che tutti gli altri devono essere ruscitati. Il principale argomento che portano per giustificare il loro punto di vista è il sapere specifico che informa i loro testi e che contribuisce a dare loro un forte carattere documentario.

La letteratura etnografica

Il romanziere si trova ugualmente confrontato con un ulteriore insieme testuale d'origine europea: la letteratura etnografica. Questa costituisce, parallelamente alla letteratura esotica e coloniale, un altro modo di percepire e di scrivere sul mondo nero e, per questo motivo, rappresenta una probabile presenza all'orizzonte dello scrittore africano. Esiste una forte relazione fra l'esperienza coloniale e la pratica etnografica, che costituisce uno degli strumenti

⁴⁷ Un esempio per tutti è nella diversificazione dei premi letterari.

per la messa in opera del sistema di dominazione sociopolitico, in quanto l'istituzione coloniale attinge ampiamente alle informazioni che l'etnografia porta in merito ai popoli sottomessi. Uno dei fattori di maggiore rilevanza è l'aver elaborato un apparato terminologico atto a definire la realtà sociale studiata: apparato con il quale, alla pari di altre discipline, l'etnografia vuole fondare la propria credibilità. Questo ha implicato la messa in circolazione di una serie di termini in funzione della razionalizzazione della realtà locale. Quindi 'etnie', 'credenze', 'riti', 'magia', 'feticismo', 'animismo' 'omogeneità', 'solidarietà' ovvero tutti quei termini che hanno contribuito in modo significativo ad allargare una pretesa opposizione che sarebbe esistita, secondo l'ottica evoluzionistica in voga, fra le società occidentali e le società oggetto dello studio etnografico. È evidente come questo tipo di atteggiamento possa aver provocato una presa di distanza da parte dello scrittore africano da questi testi e, di conseguenza, sarebbe interessante vedere il trattamento che i romanzieri fanno dei termini introdotti.

I manuali scolastici

Particolarmente interessante è il discorso sui manuali scolastici utilizzati in Africa subsahariana all'epoca coloniale e post-coloniale, in particolare sui libri di lettura utilizzati nell'insegnamento elementare in quanto è con questi che gli scrittori hanno imparato a leggere e a scrivere. Si tratta di testi concepiti espressamente per l'Africa in cui i brani di autori francesi occupano un posto non indifferente, anche se accanto a testi di autori africani. L'adattamento dei manuali scolastici alla realtà africana si basa essenzialmente sui personaggi messi in scena nei racconti proposti ai ragazzi e sull'ambientazione geografica in cui si svolgono tali racconti. L'adattamento si spinge in certi casi ad africanizzare testi che appartengono al fondo culturale europeo (i racconti di Andersen o Robinson Crusoe come

storie ambientate in Africa). Ma il punto di maggior interesse sono le considerazioni sulla lingua e sulla scrittura. Gli autori dei manuali accordano una priorità assoluta alla pratica della scrittura: l'apprendimento della lingua è concepito essenzialmente come apprendimento della scrittura, allontanando dall'insegnamento tutto quello che è legato alla pratica orale della lingua stessa.

La lingua nella quale sono scritti gli estratti che figurano nei manuali viene scelta dagli autori per la semplicità, chiarezza, concretezza, precisione. Si tratta di una lingua che evita l'invenzione e la ricercatezza, considerate piuttosto come dei difetti da evitare. Lingua neutra, che presenta il carattere di una certa artificialità, che esiste solo all'interno dell'istituzione scolastica e che non corrisponde né alla pratica corrente, né alla pratica letteraria (originalità, invenzione e ricerca non sono considerate come fattori stilistici). Questo orientamento si traduce nella presenza massiccia di estratti che tradizionalmente non appartengono al corpus della letteratura francese, in quanto la quasi totalità degli autori citati appartiene alla letteratura coloniale e risulta comunque oggetto di un adattamento.

È comprensibile quindi che questa lingua di derivazione scolastica costituisca un ostacolo importante che si oppone all'attività del futuro scrittore. L'uso di questa lingua non permette di uscire dall'ambito dell'istituzione scolastica e di sfuggire ai modelli stilistici e ai codici di scrittura che questa propone. Per sormontare questi ostacoli, gli scrittori devono innanzitutto prendere delle distanze da questo francese fittizio, e lo fanno essenzialmente in due diversi modi. Il primo è costituito dall'accesso alla cultura e alla letteratura occidentale. È il caso di coloro che riescono a beneficiare di una formazione secondaria o superiore. La seconda partendo dalla pratica reale del francese in Africa. Significativa l'esperienza di scrittori che dominano imperfettamente il francese scolastico e letterario e che fondano la loro produzione sulla volontà di allontanarsi da qualsiasi norma imposta dall'esterno. Che si tratti della conseguenza di un limite oggettivo specifico dello scrittore in ragione della sua formazione

oppure di una scelta deliberata, questo orientamento dà luogo da un lato a testi 'sauvages', caratterizzati in particolare dal linguaggio della strada e dei media, e dall'altro a testi 'savants' che ugualmente rifiutano - ma attraverso un altro percorso - di piegarsi al codice del 'bon usage littéraire' e di cui i romanzi di Kourouma costituiscono un esempio significativo.

I testi d'origine africana

I testi d'origine europea costituiscono evidentemente solo una parte dell'orizzonte culturale e letterario nel momento in cui lo scrittore africano in lingua francese si accinge a produrre la propria narrazione. Egli si trova infatti confrontato anche a un insieme testuale di estrema rilevanza e di notevole dimensione prodotto da africani, di cui è necessario fornire ora una sommaria descrizione e classificazione allo scopo di illustrarne la possibile incidenza sulla sua produzione narrativa.

Quando si considera l'insieme di testi d'origine africana suscettibili di rappresentare un referente o un materiale per il lavoro dello scrittore, una categoria in particolare richiama l'attenzione: la letteratura orale prodotta nelle differenti lingue dell'Africa subsahariana. È utile precisare a questo proposito che la letteratura orale in quanto insieme narrativo non occupa, contrariamente a un'opinione diffusa, la totalità dell'orizzonte testuale d'origine africana dello scrittore. Costui si trova infatti confrontato, secondo diverse modalità e in base al periodo e all'area geografica di riferimento, a un insieme decisamente articolato ed eterogeneo di materiali testuali (la letteratura popolare, i testi a carattere documentario e scientifico, la letteratura orale, i testi scritti nelle lingue africane) la cui produzione e diffusione si sviluppa in base all'iniziativa degli africani e in modo largamente autonomo; si tratta in genere di testi che intendono ricusare i modelli culturali proposti dal colonizzatore.

La letteratura orale africana

Dal punto di vista formale questa letteratura si caratterizza per una grande varietà, come è stato dimostrato dai numerosi lavori che le sono stati consacrati in questo secolo. Essa affronta all'incirca tutti i generi letterari conosciuti: dal racconto mitico alla leggenda storica, dalla cronaca alla genealogia, all'epopea, alla fiaba, alla poesia lirica, al canto iniziatico, alla rappresentazione drammatica. Si tratta di una letteratura fortemente integrata in seno alla società e viene praticata e trasmessa di generazione in generazione, coinvolgendo un vasto pubblico per il quale assolve sostanzialmente a una funzione di divertimento e di istruzione. Accanto a questo tipo di letteratura che possiamo definire profana, convive una produzione riservata invece a un pubblico limitato, in occasione di precise circostanze della vita comunitaria e dell'individuo. È il caso ad esempio dei testi a carattere iniziatico, che vengono rivelati ai giovani in occasione del ritiro che precede il giorno dell'iniziazione, oppure dei canti che accompagnano l'esecuzione di certe attività specializzate.

Per i suoi contenuti, questa letteratura rappresenta una parte importante del patrimonio culturale delle civiltà africane. Per questo motivo è andata consolidandosi l'idea che costituisca una sorta di archivio della società africana⁴⁸. È indubbio che la letteratura orale

⁴⁸ Tale prospettiva ha contribuito a generare una certa confusione nelle attribuzioni di funzioni, confusione che ha origine nell'associazione di due nozioni sostanzialmente diverse quali 'letteratura orale' e 'tradizione orale'. Tale associazione deriva dal fatto che l'accento è stato posto sull'aspetto formale, tralasciando le implicazioni insite nel contenuto. L'*oralità* va intesa come il modo di comunicazione che corrisponde a un dato tipo di organizzazione sociale. In questo senso va l'affermazione di M. Houis, (*Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971, p. 6) per il quale: "L'oralité n'est pas l'absence ou la privation de l'écriture. Elle se définit positivement comme une technique et une psychologie de la communication". La definizione di *oralità* è ulteriormente perfezionabile - nello specifico letterario - come il processo di produzione, di diffusione e di ricezione dei testi appartenenti alla letteratura orale tradizionale e contemporanea e, più in generale, come il quadro socio-culturale all'interno del quale, in Africa subsahariana, si sviluppa e si pratica la produzione letteraria. La *tradizione orale* rinvia invece alla globalità dell'esperienza trasmessa oralmente presso le civiltà che normalmente non si avvalgono della scrittura. Globalità dell'esperienza intesa come somma delle conoscenze di tipo scientifico, giuridico, socioeconomico e, per l'appunto, letterario. Sotto questa luce si chiarisce la definizione di *letteratura orale* che si riferisce a quel corpus di testi che, nelle civiltà orali, possiede una valenza socio-estetica.

veicoli degli elementi la cui origine rimonta lontano nel tempo, ma non per questo è possibile ridurla semplicemente a un organismo di conservazione e trasmissione di messaggi elaborati una volta per tutte. Si tratta in realtà di una creazione permanente che si modifica e arricchisce senza sosta, una produzione che evolve sotto l'influenza congiunta dell'artista, del pubblico e dei mutamenti sociali. L'oralità in quanto pratica sociale è soggetta a una costante evoluzione⁴⁹. Lo sforzo di riattualizzazione appare in tutta la sua evidenza ad esempio nelle reazioni che presentano i testi della letteratura orale di fronte ai cambiamenti che riguardano la società. In questo senso è significativo il modo in cui i testi traducono l'esperienza coloniale, e in particolare, le situazioni di malessere ad essa imputabili⁵⁰. La sensibilità al fatto coloniale si manifesta innanzitutto mediante la presenza di termini che tradizionalmente non figuravano nel corpus della letteratura orale e che testimoniano delle trasformazioni della società alla quale appartiene il *conteur*. Tali trasformazioni non si manifestano solo sul piano lessicale, ma coinvolgono altri aspetti testuali, nella fattispecie l'immissione all'interno delle narrazioni di nuovi spazi. Il racconto non si limita più soltanto allo spazio rurale ma integra al suo interno lo spazio urbano facendo sì che il viaggio del contadino dal villaggio alla città diventi rapidamente un tema fondamentale⁵¹.

La letteratura orale - perlomeno fino a un certo periodo - costituisce per lo scrittore africano che si esprime in una lingua occidentale un riferimento essenziale da cui non può prescindere e che non può essere perso di vista da chi si accinge a portare uno sguardo di comprensione

⁴⁹ Nel caso contrario diventa *folklore* in quanto si tratta della reiterazione decontestualizzata di pratiche legate a una certa tradizione.

⁵⁰ A questo proposito può essere interessante vedere la sezione 'contes modernes' nella raccolta di testi di Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*.

⁵¹ In genere si è cercato di opporre il carattere tradizionale e rurale della produzione orale al carattere militante e anticoloniale dei testi africani in lingua francese. Si tratta di un'opposizione non pertinente in quanto dall'esame di tale produzione emerge al contrario come il fatto coloniale occupi uno spazio non irrilevante. Cfr. B. Mouralis, *Littérature...*, op. cit., pp. 295-8.

del fenomeno. Infatti è attraverso questo insieme che lo scrittore ha avuto accesso alla pratica della letteratura e questo indipendentemente dalla sua formazione intellettuale e artistica. In realtà questa affermazione deve essere leggermente sfumata in quanto è evidente che le trasformazioni che hanno investito questa parte dell'Africa, hanno trasformato sostanzialmente il quadro socio-culturale dell'oralità⁵², andando a determinare nuovi equilibri. In altri termini, se non è possibile affermare che le nuove generazioni degli scrittori si siano formate all'insegna delle 'véillées de contes', ciò nondimeno il territorio è tuttora pervaso da questo modo di relazione, che è andato via via adattandosi alle trasformazioni in atto nella società la quale ad esempio si è urbanizzata ed è stata investita da un processo di mediatizzazione⁵³.

Il fatto di avere, sottolineandone la presenza, messo in prospettiva i differenti tipi di testi prodotti in Africa o a proposito dell'Africa - destinati in due grandi insiemi in ragione dell'origine, africana o europea - vuole sottolineare una situazione caratterizzata dall'esistenza di molteplici pratiche letterarie, al fine di meglio situare la produzione letteraria propriamente francofona in relazione ad esse. Dunque, l'evidenza di un sistema complesso di testi - che rivelano l'esistenza di pratiche letterarie in cui l'Africa è il teatro o l'oggetto - ci permette di capire che la letteratura africana d'espressione francese non è altro che una delle possibili forme d'espressione fra le varie categorie letterarie precedentemente indicate. Lo scrittore si trova preso all'interno di questo sistema di testi che costituisce il suo orizzonte letterario e rispetto al quale viene a situarsi la sua opera.

⁵² Cfr. J. Derive, *Oralité moderne et nouveaux bardes dans les pays africains francophones*, "Révue de littérature comparée", 265, 1993, pp.101-108

⁵³ Cfr. anche B. B. Diop, *I maestri della parola*, 'Indice internazionale', 1, 97, pp. 122-127

II° capitolo

Il fenomeno dell'oralità

Lo studio del fenomeno dell'oralità narrativa nella letteratura occidentale

Nel corso di questo secolo il fenomeno della letteratura orale è stato oggetto di un notevole interesse da parte del mondo scientifico ma, nonostante gli importanti progressi compiuti dalla ricerca in questo ambito, la definizione del problema sembra rimanere ancora parzialmente aperta. Agli occhi della critica, il fenomeno dell'oralità è andato configurandosi in tutta la complessità che gli è propria solo recentemente ed è stato necessario il concorso di diverse discipline affinché si giungesse a una efficace messa a fuoco del problema.

Il moltiplicarsi dei piani d'indagine e i progressi maturati in seno a discipline quali la linguistica, la sociologia e la semiotica letteraria hanno avuto come riflesso il passaggio da un tipo di analisi specificatamente centrata sull'aspetto contenutistico della letteratura orale (che ha dato luogo a studi essenzialmente di carattere tematico) a una ricerca che ha posto una sempre maggiore attenzione agli aspetti formali della manifestazione letteraria, vedendo in questi un fattore imprescindibile per la definizione complessiva del senso del fenomeno⁵⁴. Nell'allargamento del campo d'indagine si è passati inoltre da una critica di tipo generalistico, il cui obiettivo era la ricerca di un modello universale, a una critica maggiormente attenta alle differenze presenti all'interno del fenomeno.

Ma nonostante gli sviluppi, ogni qualvolta la critica ha promosso delle indagini in merito alla letteratura orale, al fine di delimitarla e di cogliere quella specificità che la distingue dalla letteratura scritta, si è dovuta confrontare con una serie di difficoltà che sono rimaste spesso senza risposta. L'interrogativo di R. Finnegan⁵⁵ in questo senso è emblematico:

⁵⁴ Rinviamo in questo senso alla bibliografia a margine dello studio di R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, 299 p.)

⁵⁵ R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 17

“What we are to say, for instance, about [...] much medieval verse, written expressly for oral performance and delivery? Or a poem originally composed in oral performance, but later written down, learnt by others and used in later oral recitations?”

Gli interrogativi di questo genere sono frequenti e numerose sono state le risposte. Pur non ritenendo opportuno ripercorrere le varie tappe del processo storico che caratterizza la percezione critica del fenomeno della letteratura orale - e degli aspetti ad esso collegati quali *oralità* e *tradizione orale* -, in questa sede intendiamo indicare alcune di quelle che, a nostro avviso, sono le elaborazioni che presentano maggiore interesse e che più hanno contribuito ad allargare la percezione del fenomeno.

Finnegan ricorda che l'interesse sistematico per la letteratura orale risale al secolo XIX° e si sviluppa in seno a una visione di tipo romantico in cui viene percepita come un “natural products of primitive and unlettered people”⁵⁶. La letteratura orale è intesa come una delle più interessanti rappresentazioni dell'ideale poetico che coniuga 'l'arte' alla 'natura'. Libera dalla predeterminazione e dal giogo delle convenzioni sociali, la letteratura orale rappresenterebbe così una delle espressioni più autentiche - e dunque più interessanti - dell'uomo. Su questo scenario si sviluppa a partire dalla metà del XIX° secolo una disciplina, il 'folklore'⁵⁷, nata in base alla volontà di creare una “science which treats of the survivals of archaic beliefs and customs in modern ages”⁵⁸. Conseguentemente all'ascesa dei nazionalismi europei, una delle funzioni del folklore è stata quella di identificare e diffondere quell'insieme di elementi che permetteranno di fondare un sentimento di identità e di appartenenza comune⁵⁹.

⁵⁶ R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 30 e sgg.

⁵⁷ Ad esempio con la raccolta di testi orali da parte dei fratelli Grimm.

⁵⁸ R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 32

⁵⁹ Da cui è evidente l'origine della confusione fra le nozioni che in seguito verranno definite come 'oral literature' e 'oral tradition'.

Successivamente la studiosa indica un secondo approccio, di carattere universalistico, definito come 'the historical-geographical school' la quale promuove un tipo di ricerca orientata in ambito letterario che si propone come obiettivo la raccolta e la comparazione di temi e motivi narrativi allo scopo di reperire le origini storico-geografiche delle singole 'folktales' e di individuarne l'archetipo comune. In questo senso l'enfasi è stata posta sull'aspetto contenutistico della narrativa, mentre nessuna attenzione viene dedicata a fattori quali contesto, società e funzioni all'interno dei quali si muove il testo.

Le diverse impostazioni si fondano su una visione comune che, prendendo le mosse dalle teorie di Durkheim, configura due tipi di società in contrasto. Da un lato il modello di una società primitiva, o non industriale, a economia di sussistenza, omogenea e su piccola scala, conformista, orale e che non conosce la scrittura, comunitaria, dominata dalla religione e retta da norme tradizionali, organica e molto vicina alla natura. Dall'altro il modello di una società moderna, industriale, secolare e razionale, eterogenea, dominata dalla parola scritta, fortemente meccanizzata e specializzata, orientata verso un continuo sviluppo industriale.

Le ripercussioni di questa visione dicotomica hanno avuto - e hanno - una non marginale influenza sulle interpretazioni del ruolo della letteratura orale da parte di sociologi, studiosi di folklore e critici letterari, parte dei quali tende a legare la letteratura orale alle società dette primitive, mentre vede la letteratura scritta come specifica delle società dette moderne⁶⁰. In realtà, non dobbiamo necessariamente pensare che le forme della letteratura orale appaiano solamente in una società detta primitiva (che essendo comunque solo un'astrazione, non si darebbe mai allo stato puro). La maggior parte del corpus orale raccolto proviene infatti da società dette moderne e, come potremo vedere in seguito, l'esempio dell'epica slava registrata da Lord è in questo senso emblematico.

⁶⁰ Un esempio in questo senso, in ambito africano, è l'opera critica di A. Konè che sviluppa la propria analisi sul romanzo subsahariano in base a questi presupposti.

Una delle questioni che ritornano frequentemente in ambito critico riguarda le modalità di composizione di un testo orale⁶¹. Il problema è capire se il narratore propone al suo uditorio un testo precedentemente memorizzato o se, al contrario, lo improvvisa durante la *performance*. E qualora improvvisi, il narratore si avvale di un bagaglio di formule precedentemente apprese che riattualizza nelle diverse occasioni? Oppure non è possibile parlare di un unico modo di comporre? Queste le domande alla base delle numerose controversie.

L'interpretazione più frequentemente - e istintivamente - ammessa si ricollega al fattore 'memorizzazione' di un testo. L'esempio immediato è quello dell'individuo che, dopo aver mandato a memoria un testo scritto, lo ripropone oralmente di fronte a un pubblico. Su tale modalità concordano anche alcuni narratori, nella fattispecie i 'guslar' serbocroati di Parry e Lord, i quali hanno spesso insistito sull'aspetto mnemonico della loro esecuzione e sul grado di fedeltà del testo di volta in volta trasmesso, vedendo in questi elementi quelli che maggiormente definiscono l'aspetto qualitativo del loro lavoro⁶². In questo caso si potrebbe affermare che il narratore non ha nessun tipo di rapporto con la composizione: può essere considerato come il semplice contenitore di un testo, nei confronti del quale si pone come semplice memorizzatore e ripropositore davanti a un uditorio.

In realtà gli specialisti sembrano nutrire seri dubbi sull'importanza del fattore mnemonico e sulle conseguenti rivendicazioni di stabilità testuale, intesa come riproposizione senza variazioni di un testo. La realtà infatti sembra coincidere piuttosto con una certa - e significativa - instabilità testuale, verificata mediante un approccio comparatistico che

⁶¹ Cfr. R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. (The Nature of Narrative, New York, Oxford University Press, 1966)

⁶² Cfr. le numerose affermazioni riportate da Lord in: R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., pp. 62-69

soprattutto l'uso del registratore ha reso possibile⁶³. Tuttavia quello che maggiormente ha fatto ipotizzare modalità diverse dalla memorizzazione sono le tesi alla base della scuola formulaica (a cui diamo ampio spazio nel successivo paragrafo). Ong ricorda a questo proposito che l'abilità per un narratore orale nel proporre un testo non è data dalla capacità di memorizzazione, impossibile per testi di notevoli dimensioni quali le epiche slave, ma dalla capacità di utilizzare delle modalità compositive - definite *formule* - che vengono riproposte sempre uguali in base a uno schema determinato⁶⁴.

'Composition-in-performance' e la teoria dello stile formulaico

L'analisi sulla natura 'formulaica' dell'epica omerica e sulla possibile relazione con la composizione orale sono alla base della teoria di Parry e del suo allievo Lord, modellatasi a partire dagli anni '20⁶⁵ e la cui fertilità è tuttora testimoniata da una importante corrente di studi⁶⁶. La teoria parriana trova la sua prima affermazione con la pubblicazione dello studio intitolato *L'epithète traditionnelle dans Homère* (1928), in cui Parry prende le mosse dal fatto che la letteratura oralmente composta si distingue dalla letteratura scritta sulla base della forma più che del contenuto⁶⁷. La tesi di Parry sulla composizione orale dell'*Odissea* e

⁶³ Va sottolineata l'importanza del fattore di ricezione. In questo senso Finnegan porta l'esempio dei poeti nomadi Hausa nel nord della Nigeria. Costoro, una volta giunti in un luogo in cui intendono proferire uno dei loro testi, iniziano a raccogliere una serie di informazioni che concernono l'ambiente socio-politico del villaggio. In seguito queste informazioni vengono assorbite e riattualizzate nei loro testi, i quali in questo modo, sono oggetto di continui adattamenti in relazione al tipo di contesto-uditorio.

⁶⁴ Cfr. W. J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982 (*Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, 249 p.), p. 57-68.

⁶⁵ Cfr. A. Lord, *The Singer of Tales*, New York, Atheneum, 1968 (1960).

⁶⁶ Cfr. P. Zumthor, *Le discours de la poésie orale*, 'Poétique', 52, 1982, p. 389-390.

⁶⁷ Cfr. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature...*, op. cit., p. 24.

dell'*Iliade* si basa sulla constatazione che, nei poemi omerici quali sono giunti fino a noi, gli epiteti e le locuzioni tradizionali (che hanno sempre costituito, benché in misura minore, un elemento dello 'stile epico' nella tradizione occidentale successiva), venivano invariabilmente usati da Omero nelle stesse situazioni metriche e semantiche. A questo proposito Zumthor⁶⁸ ricorda che:

“Pour Parry, dont la théorie s'élabore à partir des 'épithètes homériques', la formule était un groupe de mots à structure métrique fixe, exprimant une certaine idée ou image nucléaire. Le poème épique met en œuvre un système de formules reliées les unes aux autres par des rapports assez complexes d'équivalence, de complémentarité, d'opposition, soit sémantiques, soit fonctionnels”.

Questi elementi tradizionali della dizione omerica, Parry li chiamò dunque 'formule' intendendo in questo senso un gruppo di parole regolarmente impiegato nelle stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale. Epiteti fissi come 'figlio di Atreo' e 're degli uomini' per Agamennone o 'dall'elmo splendente' per Ettore, o 'cupo come il vino', 'forte e sonante' e 'echeggiante' per il mare, o locuzioni quali 'Atena dagli occhi lucenti' o 'Telemaco assennato' sono stati riconosciuti come caratteristici dello stile di Omero.

Gli epiteti formulaici, che al lettore moderno possono apparire come irritanti ripetizioni, vengono visti da Parry come elementi significativi per quanto riguarda la composizione del testo. Questi elementi, combinati con altri, determinano una rapida costruzione delle serie di esametri costitutivi del testo, 'built from a ready made diction':

⁶⁸ P. Zumthor, *Le discours...*, op. cit., p. 389.

“In composing (the poet) will do no more than put together for his needs phrases which he has often heard or used himself, and which, grouping themselves in accordance with a fixed pattern of thought, come naturally to make the sentence and the verse”⁶⁹.

Sulla base di questa considerazione, Parry giunge a individuare il carattere formulaico di un terzo dei 27.000 esametri che costituiscono l'intero corpo omerico. Il poeta dispone di una serie di blocchi - *patterns* - che si è costituito negli anni e che usa per comporre i propri testi nel momento in cui li proferisce. Lo stile formulaico non costituisce dunque un superficiale particolare stilistico, ma per Parry si tratta la prova indiscutibile della composizione orale dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

La conferma a quanto sopra, Parry la trova nell'epica orale slava meridionale a lui contemporanea, il cui studio si rivela fondamentale per verificare la correttezza della sua ipotesi. Infatti l'insieme dei testi che raccolse da diversi narratori slavi gli fornì l'inconfutabile prova di quanto andava dicendo. Nelle diverse registrazioni di uno stesso testo dello stesso narratore, le corrispondenze esatte tra le *performances* erano infatti rare. I singoli versi ed episodi erano diversamente composti nelle varie versioni registrate, ma in tutte comparivano le stesse formule. Dunque, a livello della formazione del verso, era la presenza di formule tradizionali, e non la somiglianza verso per verso tra i testi, a identificare invariabilmente una composizione orale.

Questa tesi viene confermata in *The Singer of Tales* in cui Lord, proseguendo ed elaborando le ricerche del maestro in Jugoslavia sulla teoria della composizione orale dell'epica omerica, riafferma che l'elemento fondamentale nella costruzione dei versi è lo schema formulaico di base. Il narratore dipende sempre meno dall'apprendimento di formule e sempre più dal processo di sostituzione di nuove parole negli schemi delle formule.

⁶⁹ M. Parry in R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 59)

Partendo dal fatto che questi narratori potevano proferire epiche le cui dimensioni potevano superare i 10.000 versi, Lord si chiede:

“Since, as we shall see, he has not memorized his song, we must conclude either that he is a phenomenal virtuoso or that he has a special technique of composition outside our field of experience. We must rule out the first of these alternatives because there are too many singers; so many geniuses simply cannot appear in a single generation. The answer of course lies in the special technique of composition which makes rapid composing in *performance* possible⁷⁰”

A livello della formazione del verso, gli elementi di base di una tradizione poetica orale non sono le formule fisse, ma piuttosto gli schemi astratti sul modello dei quali i cantori possono produrne delle nuove. L'ipotesi che nasce in seno a queste riflessioni è che la tradizione pare consistere più in una 'grammatica' che in una serie di elementi fissi. Questa tecnica speciale implica una costruzione su formule ripetute - *ready-made phrases* - che il narratore conosce e usa senza esitazione a livello metrico⁷¹.

Dagli scritti iniziali di Parry negli anni '20 ad ora, l'approccio 'oral-formulaic' ha dato un notevole impulso a una corrente di studi testimoniata da analisi non solo circoscritte all'ambito classico e medievistico, ma estese anche alle letterature contemporanee ed extraeuropee⁷².

Composizione orale e intreccio

⁷⁰ A. Lord in R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 17

⁷¹ Cfr. R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 61 e sgg.

⁷² Cfr. P. Zumthor, *Le discours...*, op. cit., p. 389-390

Formare versi intelleggibili e metricamente esatti non sembra essere la sola difficoltà del poeta orale. Egli deve anche in una certa misura assemblare la propria storia, man mano che procede nella narrazione. Parry e Lord hanno messo in risalto l'esistenza di quelli che chiamano i temi tradizionali nell'epica orale slava e greca⁷³. Lord definisce i temi della poesia orale come “gruppi di idee regolarmente usate nel raccontare una storia nello stile formulaico del canto tradizionale”⁷⁴. Un tema o meglio un *topos* nella narrativa orale, come in quella scritta, è un'immagine tradizionale. Esso non si può identificare e nemmeno analizzare sulla base delle formule, o delle parole disposte in modo unico, di cui un poeta si serve per costruirlo, ma piuttosto sulla base dell'immagine a cui le parole si riferiscono. Nell'*Odissea* le numerose descrizioni stereotipiche dell'accoglienza ospitale offerta a un visitatore costituiscono un tema orale nel senso usato da Lord. I *topoi* della poesia narrativa orale si presentano spesso in sequenze schematiche: un *topos* ne implica un altro o, addirittura, un'intera serie di essi ne richiama un'altra serie. La presenza dell'orale nello scritto, secondo Parry, si ricava proprio da questo tipo di costruzione. Dunque, oltre allo stile formulaico, è l'elaborazione delle catene di *topoi* a permettere l'avanzamento della narrazione orale. In questo senso è interessante la sottolineatura di Ong⁷⁵ per il quale:

“One of the places where oral mnemonic structures and procedures manifest themselves most spectacularly is in their effect on narrative plot, which in an oral culture is not quite what we take plot typically to be”.

⁷³ A proposito degli elementi tematici tradizionali, analisi simili sono state effettuate nella poesia orale anglosassone e francese. Cfr. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature...*, op. cit., p. 31-35

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25

⁷⁵ W. J. Ong, *Orality...*, op. cit., p. 141

Come vengono impiegate queste sequenze di *topoi*? Se da un lato nella civiltà della scrittura la narrazione generalmente tende ad essere di tipo progressivo e ascendente:

“An ascending action builds tension, rising to a climatic point, which consists often on a recognition or other incident bringing about a *peripeteia* or reversal of action, and which is followed by a denouement or untying⁷⁶”,

dall'altro, nella cultura orale dell'antica Grecia, la narrazione non procede secondo queste indicazioni. Questo perché, secondo Ong, una cultura orale:

“has no experience of a lengthy, epic-size or novel size climatic linear plot [...]. Oral poets commonly plunged the reader *in medias res* not because of any grand design, but perforce. They had no choice, no alternative“.

L'abilità del narratore orale non consiste tanto nell'organizzare una narrazione con climax, a progressione ascendente e discendente, ma nella capacità di sviluppare una narrazione di tipo episodico, in assenza di una forte strutturazione cronologica. La narrativa orale dell'antica Grecia si affretta ad entrare nell'azione e precipita l'ascoltatore nel mezzo degli avvenimenti e la narrazione *in medias res* è il modo naturale e inevitabile che ha il narratore orale per produrre una narrazione estesa. Questo perché il narratore non ha a disposizione un supporto su cui preordinare e fissare, fin dall'inizio, il controllo completo della storia e non può tenere una narrazione all'insegna della linearità soprattutto quando le dimensioni della storia sono ragguardevoli come nel caso dell'epica omerica. Perciò l'avanzamento narrativo si caratterizza per una serie di sfasature temporali.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 142

La validità della teoria sullo stile formulaico

Se è indiscutibile l'influenza esercitata dalla teoria dello stile formulaico sulle elaborazioni critiche successive, è pur vero che non è più possibile spiegare in soli termini di memorizzazione del narratore la lunghezza di alcuni poemi. Si tratta piuttosto di valutare quanto lo stile formulaico sia segno di composizione orale:

“I am still convinced that is possible to determine orality by quantitative formulaic analysis, by the study of formula density⁷⁷”.

L'obiezione principale deriva dal fatto che alcuni studiosi hanno visto la presenza dello stile formulaico all'interno di testi di provenienza scritta. Finnegan riporta l'opinione alcuni studiosi per i quali lo stile formulaico è caratteristico non solo della 'old english oral epic' di Beowulf ma anche di alcune composizioni scritte in 'old english', fra le quali le traduzioni di originali latini. Esempi simili sono stati individuati anche per quanto riguarda la poesia contemporanea africana. Opland⁷⁸ nelle sue ricerche sulla poesia orale xhosa e zulu in Sudafrica dimostra come il *conteur* xhosa:

“compose metrical poems on the spur of the moment in praise of everything that inspires him, and in order to do this he relies on formulas”.

Opland ha registrato numerosi esempi e ha dimostrato la composizione orale in base allo stile formulaico: “So far, this looks like a typical instance of oral composing using formulae”

⁷⁷ A. Lord in R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p.69.

⁷⁸ J. Opland, cit. In R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 70

D'altro canto però i poeti xhosa hanno composto versioni scritte dei loro poemi, i quali presentano a loro volta le caratteristiche dello stile formulaico:

“Colleagues of mine in the Department of African Language at the University of Cape Town have written poems on the highway traffic, and on the Apollo moonlanding. Their poetry conforms metrically and stylistically to the traditional praise poems sung by the *imbongi*. It seems reasonable, therefore, that literate Anglosaxon monks could have written formulaic poetry”.

Dunque il fatto che lo stile formulaico appaia anche all'interno di testi scritti significa che non è necessariamente una prova di composizione orale. Perplexità in un certo senso ribadita anche da Zumthor per il quale⁷⁹:

“L'étude du style formulaire a fini, sous l'impulsion de Lord et de ses élèves, par se développer en une discipline quasi-autonome, au détriment des autres éléments poétiques. Souvent, en effet, elle se réduit, chez les épigones, à une chasse aux formules assez dérisoire”.

Un'ulteriore obiezione portata da Finnegan riguarda il contrasto fra “their apparently solid conclusion raised on a remarkably small statistic base⁸⁰”, basandosi sul fatto che, tutto sommato, le conclusioni di Parry si appoggiano prevalentemente sui risultati dell'analisi dei primi versi dell'epica omerica, e che il preludio non è necessariamente rappresentativo dello stile del tutto. Secondo Zumthor, attualmente la nozione di ‘formula’ si è allargata al punto di abbracciare le forme più diverse di ricorrenze espressive. Lo stile formulaico può essere

⁷⁹ P. Zumthor, *Le discours...*, op. cit., p. 391

⁸⁰ R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 72.

descritto non tanto come un tipo di organizzazione, ma come una strategia discorsiva e intertestuale:

“Il enchasse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d’autres énoncés préexistant, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l’auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier”⁸¹.

Accanto alla definizione in senso stretto di formula, Zumthor vede piuttosto delle ‘expressions formulaires’, ovvero qualsiasi uso linguistico stabile che implichi delle scelte lessicali e sintattiche in una data situazione, similmente a quanto Riffaterre⁸² definisce come ‘forme conventionnelle’, “[qui] tient de ses origines une valeur intrinsèque qui ne peut être entièrement annulée: semblable en cela au cliché, elle se comporte comme une citation, un emprunt”. Queste ‘expressions formulaires’ appaiono a livello testuale in numero variabile secondo gli autori, le epoche e le circostanze e sono state oggetto di diverse classificazioni: formule introduttive e di chiusura, dialogiche, d’azione e di qualificazione aggettivale o avverbiale⁸³.

Esiste uno stile orale?

⁸¹ P. Zumthor, *Le discours...*, op. cit., p. 389

⁸² M. Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 pp. 182-202

⁸³ P. Zumthor, *Le discours...*, op. cit., p. 389-390.

“Du point de vue linguistique, oral ou écrit, un texte reste un texte⁸⁴”. Zumthor stigmatizza così la difficoltà di individuare una specificità linguistica della letteratura orale. In questo senso è interessante vedere la formulazione elaborata da Ong⁸⁵ sulla psicodinamica dell’oralità. Partendo dal presupposto che non è possibile discriminare l’orale dallo scritto per via linguistica, Ong elabora uno schema differenziatario basato sul criterio della frequenza. Richiamandosi al primato della parola orale su quella scritta che della prima costituirebbe la rappresentazione visiva, per lo studioso americano è possibile definire le caratteristiche che maggiormente fondano il pensiero nelle civiltà a oralità primaria⁸⁶. Quelle che seguono sono infatti alcune delle principali caratteristiche del pensiero, e di conseguenza, del discorso orale, indicate da Ong:

- *paratattico invece che ipotattico*: il linguaggio scritto sviluppa una grammatica più elaborata e fissa di quello orale poichè il significato dipende maggiormente dalla struttura linguistica, mancando il contesto. Nella scrittura il flusso narrativo si contraddistingue per subordinazione analitica e ragionata accompagnata da congiunzioni quali ‘e’, ‘quando’, ‘allora’, ‘così’ mentre il linguaggio orale procede per giustapposizione di frasi.

⁸⁴ Ciò nonostante Zumthor parla di ‘style parlé’: “Bien des études, évoquent à ce propos la parataxe, associée à diverses brachylogies souvent interprétables comme marques d’énonciation. Le récit tend à juxtaposer les éléments dans un espace à deux dimensions, sans les subordonner. L’exposé hache le discours en affirmations brèves, tend à les couper d’exclamations, d’expressions itératives, en série cumulatives discontinues; à la limite, les verbes s’eclipsent, il n’y a plus de phrases mais un défilé d’éléments nominaux libres”. P. Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 232

⁸⁵ W. J. Ong, *Orality...*, op. cit., p. 36-56

⁸⁶ W. J. Ong, *Orality...*, op. cit., p. 11: “I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing and print, ‘primary orality’: It is primary by contrast with the ‘secondary orality’ of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print. Today primary oral culture, in the strict sense, hardly exists, since every culture knows on writing and has some experience of its effects”.

- *ridondante*: il pensiero orale procede più lentamente mantenendo al centro dell'attenzione gran parte dei contenuti già trattati: da qui la ridondanza, la ripetizione del già detto in contrasto con la linearità della scrittura.
- *conservatore o tradizionalista*: le società orali investono una notevole energia nel conservare e trasmettere quanto è stato faticosamente appreso negli anni. Ciò determina una tendenza alla conservazione. La conoscenza è un bene prezioso e difficile da ottenere e la società privilegia coloro i quali sono preposti alla sua conservazione, inibendo in un certo senso atteggiamenti di sperimentazione intellettuale.
- *legato all'esperienza umana*: le culture orali concettualizzano e verbalizzano la loro conoscenza in base alla loro esperienza e tendono ad usare i concetti in ambiti di riferimento situazionali e operativi molto vicini al mondo umano, a scapito dell'astrazione.

La transizione da una pratica letteraria dell'orale a una pratica della scrittura letteraria

È evidente il carattere dell'operatività che caratterizza questa griglia e diversi sono gli studiosi che hanno fatto della psicodinamica dell'oralità il criterio fondante delle loro ricerche in ambito letterario. Un esempio in questo senso può essere lo studio di Segal⁸⁷ sulla tragedia greca, in quanto si inserisce, ampliandola, nella prospettiva di ricerca inaugurata dagli studiosi americani Parry e Lord: prospettiva che, ricordiamolo, vede nell'epopea omerica il luogo privilegiato per osservare la transizione da una pratica letteraria dell'orale a una pratica della scrittura letteraria. La tesi di Segal, prendendo le mosse dalla scuola parriana, si riallaccia a quanto detto da Ong a proposito della relazione fra pensiero orale, conservazione e astrazione:

“Avec son langage hautement formulaire, la poésie orale valide tout l'ensemble des vérités reconnues et se nourrit d'illustrations paradigmatiques des normes de la société [...] Le langage formulaire d'Homère n'est pas seulement un style modelé sur les nécessités de l'improvisation orale. Il traduit également le fait que le poète oral ne cherche pas à aller beaucoup plus loin que les limites d'un type d'expérience mentalement accessible à la majorité de son public”⁸⁸.

Dunque l'oralità *narrativa* non è solo una questione da ricondurre all'esperienza formulaica, ma entra a far parte di una dimensione di tipo psicologico, implicando la condivisione di una serie di dati legati all'esistente da parte del narratore e del suo uditorio, il quale ascolta quello che si aspetta gli venga raccontato.

Secondo Segal, questo tipo di atteggiamento - reperibile nel corpus omerico - contrasta decisamente con quanto va palesandosi nella tragedia, la quale se da un lato sembra aderire all'ordine costituito, in realtà si pone in netto contrasto con esso:

⁸⁷ C. Segal, *Tragédie, oralité, écriture*, 'Poétique', 50, 1982, pp.131-154

⁸⁸ *Ibid.*, p. 133-134

“La tragédie affirme la normalité, condamne l’excès, loue les institutions établies [...] mais les tragiques ne fournissent pas des exemples clairs, typiques, dépourvus d’ambiguïté, des valeurs approuvés par la cité. Il mettent leur public en garde contre les excès des tyrans tels qu’Agamemnon ou Créon [...]. Dans le même temps, ils remettent en question le système de valeurs de la société, fondé sur des distinctions claires entre le noble et le vil, le juste et l’injuste, le pur et l’impur [...]. Dans le langage de la tragédie, les mots-valeurs les plus importants - justice, honneur, piété, rectitude morale - deviennent le lieu des conflits, de contradictions et d’ambiguïté”⁸⁹.

Ciò è possibile solamente grazie al potere d’astrazione e di concettualizzazione offerto dalla scrittura:

“La densité de sa structure, la nouveauté et l’extrême originalité de ses métaphores, le nombre d’adjectifs recherchés, surprenants ou rares, la syntaxe complexe et l’hypotaxe finement élaborée, rendent la tragédie inconcevable sans l’écriture”⁹⁰.

Per Segal il passaggio tra orale e scritto è manifesto nella trasformazione dei criteri di adesione alla realtà da parte del poeta⁹¹.

I registri della lingua

A questo punto completiamo il panorama degli approcci all’oralità narrativa con alcuni contributi che sviluppano una riflessione su piani del fenomeno diversi da quelli

⁸⁹ *Ibid.*, p. 135

⁹⁰ *Ibid.*, p. 136

⁹¹ *Ibid.*, p. 131: “Les rapports singuliers entre écriture et oralité dans la période de crise culturelle sont peut-être sans équivalent hors de la Grèce antique (...). Mon hypothèse est que la tragédie, bien qu’inséparable de l’écriture, a pris naissance du point de transition entre la culture avant tout orale de la Grèce archaïque et la culture de plus en plus écrite de la seconde moitié du V^e siècle, en particulier à Athènes, où la tragédie s’est développée”.

precedentemente esaminati. La questione dell'oralità narrativa per B. Vercier⁹² si presenta attraverso l'esame dell'opera del quebecchese Michel Tremblay e si definisce nella "présence du français oral dans l'œuvre romanesque", vedendo in questa "une interrogation sur les rapports du français parlé et de la langue écrite". Entrano in questa prospettiva d'analisi nozioni quali 'français standard', 'français international', 'joual', 'canadismes', che impostano la tematica dell'oralità presente nella manifestazione linguistica scritta secondo i criteri dei registri linguistici:

"La différence demeure, très visible, celle qui sépare un français écrit, littéraire (avec toutes les marques d'une certaine conception du littéraire: passés simples, imparfaits du subjonctif, vocabulaire, etc.) d'un français populaire, parlé (avec un autre vocabulaire, les transcriptions d'une certaine manière de parler, bref toutes les marques d'une oralité sur laquelle il est inutile de revenir"⁹³.

La posizione di Vercier è emblematica in quanto rappresentativa di un'importante corrente critica che tende a distinguere l'orale dallo scritto sulla base della differenza di registro della lingua, o sulla presenza di varianti di tipo dialettale in seno a testi per il resto all'insegna della lingua standard. In ambito letterario francofono tale attitudine è estremamente produttiva data l'altissima frequenza di situazioni testuali che riflettono l'interazione - e l'esitazione - tra il francese dell'esagono e le varianti sviluppatesi nei vari spazi francofoni, interazione che si accompagna al gioco dei registri linguistici e a una gamma di variazioni che vanno dal letterario al popolare.

⁹² B. Vercier, *La "dés-oralisation" dans les romans de Michel Tremblay*, 'Présence Francophone', 32, 1988, pp. 33-44

⁹³ *Ibid.*, p. 37

Il ritmo dell'orale

È interessante confrontare la prospettiva di Vercier, che a nostro avviso è una delle maggiormente adottate in ambito critico, con quella esposta da H. Meschonnic nella stessa sede di dibattito critico⁹⁴. Meschonnic parte sostanzialmente dalla constatazione che:

”Le point de départ de la critique est l'échec d'une définition linguistique, rhétorique et poétique de l'oralité. Cet échec a été constaté sociologiquement. Ruth Finnegan faisait ce bilan: on avait su seulement définir ce qui était oral en littérature par les trois critères purement sociologiques du mode de production, du mode de réception et du mode de transmission. Rien ne distinguait en quoi, en tant que langage, un texte oral était différent, disait-elle, de la “meilleure poésie écrite de langue anglaise”⁹⁵.

A differenza degli esempi finora esaminati, l'analisi di Meschonnic non ha come punto di partenza il testo orale, bensì testi appartenenti alla letteratura scritta:

“Il devient donc non seulement possible, mais nécessaire, de concevoir l'oralité non plus comme l'absence de l'écriture et le seul passage de bouche à l'oreille[...], mais comme une organisation du discours régie par le rythme: la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l'écrit dans l'écrit. Et, si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit, et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature”⁹⁶.

Dunque la distinzione dell'orale dallo scritto passa attraverso il reperimento di una certa fisicità la cui manifestazione è evidenziata, all'interno del testo, dalla presenza dell'elemento

⁹⁴ All'interno del colloquio del 1986 a Paris XIII: H. Meschonnic, *Littérature et oralité*, ‘Présence Francophone’, 31, 1987, pp. 9-30

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11

⁹⁶ *Ibid.*, p. 12

ritmico. Per evidenziare la ritmicità di un testo, Meschonnic ricorre all'esempio delle edizioni critiche di testi appartenenti al corpus della letteratura francese e sottolinea come:

“Tout un passé de rationalité de l'écrit et de rationalisme nous a fait méconnaître la ponctuation - la rythmique - des textes antérieurs aux normes ou habitudes culturelles de notre ponctuation moderne”⁹⁷.

Attraverso la comparazione di più edizioni successive della stessa opera antecedenti, comprese quelle precedenti il XIX° secolo, il critico rileva una netta differenza fra una punteggiatura esplicativa (sintattica, logica, mentale) dell'edizione moderna e contemporanea del testo e una punteggiatura oratoria (fisica e legata al ritmo della respirazione) che caratterizza le prime edizioni. Le trasformazioni compiute dagli editori in base alla loro concezione della lettura sono, secondo Meschonnic: “parfaitement régressives et destructrices d'une part capitale du texte: son rythme et son oralité”⁹⁸.

Il concetto attorno al quale ruota il discorso di Meschonnic si basa sul fatto che non è possibile, all'interno di un testo scritto, ridurre l'identificazione dell'oralità al parlato, ad esempio mediante la definizione di ‘registre populaire’, e porta un esempio in cui Saint-Simon racconta di una zuffa fra il padre e il marchese di Vardes:

“Vardes, qui attendait au coin d'une rue, joint le carosse de mon père, le frôle, le coupe: coups de fouet de son cocher, riposte de celui de mon père; têtes aux portières, arrêtent, et pied à terre (Saint-Simon, *Mémoires*, p. 84⁹⁹)

⁹⁷ *Ibid.*, p. 13

⁹⁸ *Ibid.*, p. 13

⁹⁹ *Ibid.*, p. 17

Per Meschonnic, “à travers la syntaxe, c’est un rythme. Et le primat de ce rythme, sa reconnaissance aussi, établit une oralité spécifique: elle n’est ni le parlé, ni l’écrit. Et peut avoir lieu dans l’un comme dans l’autre”¹⁰⁰.

La performance

Con la tesi di Zumthor sulla poesia medievale, la prospettiva cambia ulteriormente: sostiene infatti che la poesia orale è tale perché letta ad alta voce. È quindi possibile reperire nei testi scritti tutta una serie di marche linguistiche che rinviano al concetto di *performance*, intesa nel senso di trasmissione orale di un testo redatto precedentemente in forma scritta. A questa ipotesi critica si richiamano numerosi studiosi, fra i quali M. Perret¹⁰¹ che si propone di:

“brosser à grands traits l’évolution de la conception de (la) communication entre le locuteur et son public, ainsi que de l’espace dans lequel elle est censée s’inscrire, en distinguant, en ce qui concerne les genres narratifs, trois époques qui correspondent, en gros, à l’épopée des XI^e e XII^e siècles, au roman en vers et à l’apparition de la prose”¹⁰².

In questi testi la regola è quella di rappresentare una comunicazione diretta del tipo: “Oyez, seignor” in cui si suppone che il locutore e il suo pubblico siano entrambi presenti in uno spazio comune. La constatazione di Perret è che:

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.17

¹⁰¹ Michèle Perret, *De l’espace romanesque à la matérialité du livre*, ‘Poétique’, 50, 1982, pp. 173-182.

¹⁰² *Ibid.*, p. 174

“ces signes de la communication du locuteur avec son public, inutiles tant que la récitation du texte se produisait dans un espace commun, deviennent de plus en plus importants à mesure que l’on s’éloigne d’une situation de pure oralité. L’oralité dont il est question n’est, bien entendu, que celle de la récitation du texte, un texte ‘vocalisé’ par son scripteur, qui a distribué, pour souligner les points forts de son récit, des marques d’oralité à l’intention d’un locuteur conçu comme un simple exécutant”¹⁰³.

La prospettiva sociologica

A questo punto, dopo aver ripercorso alcuni degli aspetti che caratterizzano l’elaborazione di un’ipotesi intorno alle forme testuali della narrativa orale, è evidente la difficoltà di definire la specificità di quest’ultima. Il contributo di Finnegan si rivela allora particolarmente interessante in quanto propone tre criteri - largamente condivisi - attraverso i quali è possibile definire il carattere orale di un testo, in questo caso, poetico: _

“The three ways in which a poem can most readily be called oral are in terms of its composition, its mode of transmission and related to its *performance*”¹⁰⁴.

Dunque composizione, modalità di trasmissione e *performance* come gli aspetti in cui ricercare volta per volta la specificità di un testo orale: “Some oral poetry is oral in all these respects, some in only one or two”¹⁰⁵.

Oltre ogni evidenza, un testo è orale quando è stato composto oralmente, vale a dire senza l’ausilio della scrittura. Abbiamo già visto l’esempio di ‘oral composition’ descritto da Parry e Lord, in cui il poeta compone una serie di testi a carattere epico e di dimensioni rilevanti nel

¹⁰³ *Ibid.*, p. 176

¹⁰⁴ R. Finnegan, *Oral...*, op. cit., p. 17

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17

momento stesso della *performance*. Secondo questi studiosi, l'*oral composition-in-performance* è il criterio fondamentale per definire il carattere orale di un testo. A questo proposito Finnegan ricorda che, in taluni casi, il processo di composizione è separato dall'atto della *performance*, la quale è preceduta da un intenso lavoro preliminare sul testo. In altri casi il processo è ulteriormente complicato dal fatto che la composizione avviene precedentemente, durante e successivamente alla *performance*, anche in relazione alla qualità della ricezione del testo. Dunque l'esatta definizione di 'oral composition' deve tener conto dei molteplici fattori che ne caratterizzano la variabilità.

Anche il criterio della trasmissione sembra essere determinante. Il fatto che un testo circoli per via orale non dovrebbe porre dubbi sulla sua essenza, per l'appunto, orale. La realtà invece non si presenta in modo così nitido. È il caso di quei testi originati da una composizione e una seguente prima circolazione orale, ma che in seguito sono stati fissati dallo scritto e hanno continuato a circolare esclusivamente grazie a questo supporto. È questo il caso, secondo Parry e Lord, dell'epica omerica.

Il terzo criterio è la manifestazione del testo mediante una *performance* e sembra essere il più produttivo. Il carattere orale di un testo è esplicitamente espresso nell'atto stesso della sua enunciazione. Finnegan afferma che senza dubbio: "A piece of oral literature, to reach its full actualisation, must be performed¹⁰⁶". Ma anche in questo caso ci può essere una certa ambiguità: in che ambito rientra l'esempio - frequente - di un testo originato da una composizione scritta, ma attualizzato mediante una *performance* orale?

Queste brevi considerazioni dovrebbero essere sufficienti a dare un'idea della complessità e incompiutezza che accompagnano la definizione di 'orale' e dei suoi derivati. Va sottolineata, oltre all'importanza accordata all'analisi dello stile e del contenuto, la necessità di valutare le circostanze dell'enunciazione del testo. La letteratura orale è molto flessibile e

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 28

dipende strettamente dal contesto sociale all'interno del quale si manifesta. Per questo motivo qualsiasi discussione sulla narrativa orale deve avvenire all'interno di un quadro che, oltre al testo, valuti attentamente la natura dell'uditorio, il contesto della *performance*, la personalità del narratore e i particolari della stessa *performance*.

L'analisi della narrativa orale in ambito africano: il discorso critico sulla letteratura orale in Africa subsahariana

Il discorso critico sulla letteratura orale dell'Africa subsahariana presenta una serie di centri d'interesse e di punti di vista dovuti al fatto che lo studio di questo fenomeno si trova al crocevia di differenti discipline tra le quali l'etnologia, la linguistica, la scienza della comunicazione, la critica letteraria¹⁰⁷. E, naturalmente, il discorso critico si è via via evoluto e affinato parallelamente all'evoluzione delle varie discipline scientifiche di cui si avvale e su cui si fonda. Inoltre è necessario ricordare che, nel caso della letteratura orale, c'è alla base una distorsione fondamentale fra l'universo naturale del fenomeno studiato - specifico di una cultura dell'oralità, dalle forme generalmente popolari - e il discorso tenuto su di essa, normalmente situato nella sfera della cultura scritta ed erudita. In altre parole, a differenza della letteratura scritta dove grosso modo è lo stesso pubblico a consumare sia l'opera che il discorso critico, in questo caso i soggetti che fruiscono dell'oggetto culturale nelle sue condizioni naturali di manifestazione non sono più quelli che hanno accesso alla sua disanima critica.

In questo senso la questione dell'approccio critico comincia con la glossa dell'opera, in quanto è necessario renderla accessibile al pubblico della cultura scritta ed erudita al quale il discorso critico è destinato. Ciò significa che la prima tappa consiste nel far passare l'opera da un universo di cultura orale a un universo di cultura scritta, mediante una trascrizione - corredata eventualmente di traduzione, e accompagnata da un apparato critico più o meno elaborato.

Per quanto riguarda l'Africa subsahariana, la critica in materia di letteratura orale possiede una tradizione sicuramente anteriore a quella della critica sulle letterature scritte. Mentre la

¹⁰⁷ Cfr. J. Derive, *De l'ethnographie à la poétique: évolution de l'approche critique des littératures orales négro-africaines*, 'Revue de Littérature Comparée', 265, 1993, pp. 149-158.

seconda comincia a costituirsi come campo istituzionale nel decennio 1950-1960, la prima offre già numerose referenze sin dalla fine del XIX° secolo.

Si tratta di una serie di lavori, libri e articoli, elaborati per la maggior parte dalle componenti più illuminate dell'amministrazione coloniale - talvolta in collaborazione con l'élite locale - e sono strettamente legati, almeno implicitamente, al progetto coloniale e alla sua ideologia¹⁰⁸. Questi studi si caratterizzano per un'analisi di tipo socio-etnografico fondata su una concezione documentaria della letteratura orale, in quanto supposta riflettere le pratiche sociali della società colonizzata. Si tratta quindi di capire al meglio quello che pensano i popoli colonizzati.

Intorno agli anni '70 viene operata la prima importante rottura nelle modalità di analisi critica della letteratura orale, in parte grazie al processo di decolonizzazione, in parte - e soprattutto - grazie all'evoluzione in materia di teoria letteraria (il formalismo e lo strutturalismo mettono l'accento sulla forma come il luogo privilegiato di senso e proclamano l'indissociabilità di forma e contenuto nel processo di costituzione del senso del discorso). Queste teorie avranno un impatto importante sui lavori degli africanisti che si interessano al fenomeno dell'oralità e condurranno i ricercatori a interessarsi in ben altro modo alla forma del discorso che è oggetto di studio. È l'epoca in cui i linguisti prendono il posto degli etnologi. Le edizioni bilingui si moltiplicano e manifestano sempre più l'esigenza di dotarsi di grafie fonetiche e commenti linguistici.

Negli anni '70-'80 la predominanza del formalismo si riflette non solo a livello delle politiche editoriali, ma anche sugli studi, e questo si traduce in analisi stilistiche e interesse per le macrostrutture dei discorsi etnici¹⁰⁹. Inoltre se prima degli anni '60 venivano pubblicate

¹⁰⁸ Cfr. B. Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, in particolare il paragrafo sull'ideologia colonialista, pp. 21-30

¹⁰⁹ L'esempio più celebre è *Morphologie du conte africain* di Denise Paulme.

raccolte di testi appartenenti a generi ad ampia transculturalità - e le cui forme sono attestate più o meno universalmente: racconti, proverbi, fiabe, indovinelli -, con lo sviluppo dell'etnolinguistica ha luogo una presa di coscienza che comporta una nuova direzione nella ricerca: maggiore attenzione va ora all'analisi delle rappresentazioni autoctone della parola in atto e delle pratiche discorsive¹¹⁰.

Tutti questi lavori, dalle analisi stilistiche a quelle morfologiche dei diversi generi, hanno avuto il merito di evidenziare alcune forme linguistiche e strutturali della narrazione orale africana, dimostrando soprattutto che passare attraverso lo studio di queste forme, per molto tempo trascurate, era una tappa obbligata.

Naturalmente in partenza le teorie e le metodologie nuove non vengono necessariamente applicate all'Africa. Le ricerche sui processi degli atti linguistici mostrano come la comunicazione orale non segua le stesse leggi della comunicazione scritta e di conseguenza può essere pericoloso applicare i criteri e i metodi critici della letteratura scritta all'arte verbale del racconto praticata nelle culture orali. Da cui la presa di coscienza dell'oralità come tipo di cultura specifica, ad esempio nella corrente che studia tutti gli aspetti della sua variabilità. Emerge in questo periodo l'importanza del concetto di *performance* e la conseguente necessità di prendere in considerazione la molteplicità delle versioni delle opere in funzione, ad esempio del contesto di trasmissione e diffusione.

¹¹⁰ Pionieristico in questo senso il lavoro di G. Calame-Griaule, *Ethnologie et langage chez le Dogon*.

La questione dell'oralità narrativa nel romanzo subsahariano

Se nell'ambito critico che si occupa della narrativa subsahariana il tema dell'*oralità narrativa* o dell'*oralité feinte*¹¹¹ sembra suscitare un crescente interesse - come testimoniano alcuni recenti contributi¹¹²-, in realtà intorno all'argomento si sviluppano da tempo numerose riflessioni¹¹³. La questione, complessa, ha le proprie radici nel lento processo che, in Africa, ha giustapposto una civiltà della scrittura a una civiltà dell'oralità e che, in ambito letterario, ha determinato un fenomeno comunemente diffuso: l'adozione, all'interno del testo scritto, di convenzioni appartenenti alla tradizione orale.

Per tracciare il profilo di questo fenomeno (che alcuni definiscono come “la présence de l'oral dans l'écrit” o “les modalités de l'oral écrit”¹¹⁴), è opportuno richiamare e definire alcune delle espressioni che contribuiscono a precisare la galassia dell'orale:

a) *tradizione orale*: rinvia alla globalità dell'esperienza trasmessa presso le civiltà che normalmente non si avvalgono della scrittura;

¹¹¹ L'espressione *oralité feinte* è di A.Tine e rinvia al fenomeno della simulazione dell'oralità nella scrittura. A.Tine, *Pour une théorie de la littérature africaine écrite*, “Présence Africaine”, 133-134, 1985, pp. 99-121.

¹¹² Ricordiamo qui solo i contributi più recenti: A.Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p.216; D.Delas, D.Deltel (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, “Cahiers du RITM”, 7, 1994, p.158; N.A. Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.352. Analogamente per l'area antillana a cura di R.Ludwig, *Ecrire la parole de nuit. (La nouvelle littérature antillaise)*, Paris, Gallimard, 1994.

¹¹³ Tale riflessione è al centro anche di altre discipline. Ricordiamo in ambito medievalistico la fondamentale opera di P. Zumthor e il recente numero dedicato all'oralità medievale dei “Cahiers de Littérature Orale”, 36, 1995.

¹¹⁴ Nella letteratura critica riguardante l'ambito subsahariano è facile ritrovare espressioni come 'la présence de l'oral dans l'écrit' (A. Ricard), 'les traces de l'oral dans l'écrit' (J. Derive), 'les effets de l'oralité/la simulation de l'oralité' (C. Abastado), 'l'oralité feinte' (A. Tine), 'les modalités de l'oral écrit' (B. Mouralis). Tutte queste espressioni sono state ricavate dai contributi citati nel presente lavoro.

b) *letteratura orale*: si riferisce a quel corpus di testi che, nelle civiltà orali, possiede una valenza socio-estetica¹¹⁵. E' interessante menzionare la recente distinzione che vede accanto alla "littérature orale traditionnelle", una "nouvelle littérature orale". Derive illustra come la letteratura orale si sia evoluta, talvolta in modo estremamente sensibile e rapido, al punto che non è più possibile accostare automaticamente alcune forme d'espressione orale a quelle generalmente legittimate. Al mutamento della realtà socio-economica africana corrisponde infatti l'emergenza di alcuni generi orali che traggono la loro originalità dalla combinazione di forme espressive endogene - etniche - con quelle che provengono da realtà in linea di estranee¹¹⁶;

c) *oralità*: in senso lato va intesa come il modo di comunicazione che corrisponde a un dato tipo di organizzazione sociale. Nello specifico letterario, Mouralis la definisce come il processo di produzione, di diffusione e di ricezione dei testi della letteratura orale tradizionale e contemporanea. Derive, a proposito della "nouvelle littérature orale", parla di "nouveaux modes de l'oralité", o di "néo-oralité" intendendo la modificazione che subiscono i procedimenti legati all'enunciazione narrativa in seno alle comunità urbane. Un esempio è la forte mediatizzazione della società, a cui ha corrisposto una sensibile evoluzione dello stile di questi nuovi *griot*. La loro *performance* si sviluppa spesso in assenza di uditorio - è il caso delle

¹¹⁵ Per una panoramica, rinviamo alla prolusione di I. Okpewho, *Letteratura orale dell'Africa subsahariana*, nel volume AAVV, *Letterature dell'Africa*, Milano, Jaca Book, 1994, pp.15-34

¹¹⁶ Cfr. J. Derive, *Oralité moderne et nouveaux bardes dans les pays africains francophones*, "Revue de littérature comparée", 265, 1993, pp.101-108

emissioni radiotelevisive -; altre volte il discorso si svolge con un accompagnamento musicale estraneo alla tradizione del genere.

E' chiara l'importanza di queste distinzioni, essenziali per valutare la produzione di alcuni romanzieri degli anni 80/90, formati lontano dall'universo tradizionale. In questo senso è illuminante la riflessione formulata da Delas, quando si interroga sull'esistenza di un modo narrativo specificamente africano. In relazione all'opera di C.O.Kanté, il critico vede una serie di "histoires autonomes qui ne sont pas empruntées à la grande tradition griotique, mais à celle du trottoir, des maquis, des pots, des conversations entre copains". Una narrazione non più legata ad un'oralità tradizionale, ma piuttosto una moderna "oralité trottoir"¹¹⁷.

Da questa sommaria campionatura si delinea in parte la complessità dell'universo orale. Sviluppando per primo una riflessione sistematica sulla questione dell'*oralità narrativa*, A. Tine¹¹⁸ osservava come, nella letteratura critica, la ricorrenza del medesimo concetto di "littérature africaine comme une littérature située entre l'oralité et l'écriture" fosse costantemente accompagnata da "une notion d'*oralité feinte* [...] toujours sous une forme intuitive", lamentando in questo modo la carenza di analisi approfondite. In realtà, già da tempo circolavano alcuni contributi che, in seguito, avrebbero ispirato una serie di articolate indagini sul fenomeno in tutta la sua complessità.

L'oralità narrativa e il piano dell'enunciazione: il fenomeno del conteur

¹¹⁷ D. Delas, *Cheick Oumar Kante, romancier ou raconteur?* in D. Delas, D. Deltel, *Voix nouvelles du roman africain*, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.73-80

¹¹⁸ A. Tine, *Pour une théorie ...*, op.cit. p.102

Uno dei meriti de *Les soleils des indépendances* di A. Kourouma è senza dubbio quello di aver stimolato una riflessione relativa al piano dell'enunciazione narrativa nel romanzo subsahariano. Ne testimoniano un certo numero di articoli (A. Huannou, K. Echenim e C. Abastado¹¹⁹) che illustrano in modo approfondito la novità sostanziale rappresentata - nel romanzo subsahariano - dalla sostituzione della coppia 'écrivain-lecteur' con quella più pertinente 'conteur-auditoire'. Abastado parla di 'simulacre d'une communication orale' all'interno del testo scritto e individua alcune delle modalità espressive mediante le quali il 'discours narratif mime le parler populaire d'un conteur': nella fattispecie, il dialogo che il *conteur* intrattiene con il proprio uditorio, alimentato grazie a un gioco di locuzioni fatiche e di 'questions-réponses' che contribuiscono in modo determinante alla simulazione dell'oralità¹²⁰.

Anche Mouralis¹²¹ esamina il fenomeno - che definisce come un "effet d'oralité" - e vede in questo "l'élaboration d'un système narratif qui se propose de reprendre les caractéristiques de la communication littéraire orale". L'opinione è che si tratti di un processo piuttosto raro, illustrato tuttavia in modo esemplare ne *Les soleils des indépendances*, dove, "au lieu de donner la parole à un griot, en suspendant temporairement le fil du récit, c'est le narrateur lui-même qui entend, d'un bout à l'autre, jouer le rôle du griot et qui substitue au rapport écrivain/lecteur le rapport griot/auditoire"¹²².

¹¹⁹ A. Huannou, *La technique du récit et le style dans «Les Soleils des Indépendances»*, 'L'Afrique littéraire et artistique', 44, 1977, pp.81-93; K. Echenim, *La structure narrative de «Les Soleils des Indépendances»*, "Présence Africaine", 107, 1978, pp.139-161; C. Abastado, *La communication littéraire dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, "Revue d'Ethnopsychologie", 2-3, 1980, pp.145-9

¹²⁰ Le procedure della *question-réponse* nelle strutture retoriche della tradizione orale dell'Africa sono state illustrate anche da J. Chevrier, *Littérature Nègre*, Paris, Colin, 1984, p.192

¹²¹ B. Mouralis, *Les contes d'Amadou Koumba de Birago Diop*, Paris, Lacoste, 1991, p.112

¹²² A. P. Mossetto, accostandosi alla delicata questione dei rapporti e delle interferenze fra letteratura orale e letteratura scritta, a proposito de *Les indiscretions du Vagabond* di G. Menga, sottolinea come l'eredità del verbale possa innovare la scrittura, non solo quanto alle tematiche, ma anche intervenendo nei procedimenti

A proposito di questo fenomeno, Tine parla di “processus de discoursivisation qui se manifeste quand, au niveau du procès de production du texte, l’auteur-énonciateur imite ou simule une *performance* narrative proche de celle d’un griot, d’un récitant ou d’un personnage de la tradition orale”, sottolineando che “ce phénomène peut se manifester de deux manières dans la fiction narrative: d’une part, dans une narration directe où l’auteur utilise la méthode du pastiche ou de la parodie pour imiter le langage d’un actant de la tradition orale; d’autre part, l’auteur peut céder la narration du récit à un actant qui apparaît comme locuteur de la tradition orale”¹²³.

Sulla stessa linea di Tine, Koné ricorda che “les liens les plus évidents entre le roman ouest-africain et la littérature traditionnelle sont remarquables d'une part au niveau de l'exploitation que le romancier moderne fait des narrateurs traditionnels à l'intérieur du roman et d'autre part au niveau de la récupération de leurs discours par le narrateur principal [...]. *L'oralité feinte* désigne simplement la tentative du romancier de représenter le narrateur traditionnel ou la tentative de l'auteur-écrivain de se présenter comme un narrateur qui récite une histoire devant un auditoire. C'est donc une mutation du contrat énonciatif entre le type écrit et le type oral”¹²⁴.

Riassumendo, per quanto riguarda la manifestazione testuale della relazione tra i modi dell’oralità e della scrittura sul piano dell’enunciazione narrativa, la critica intravede sostanzialmente due modalità che potremmo definire con Costantini¹²⁵ come ‘l’enunciazione

strutturanti la narrazione, in particolar modo nel progetto dell’autore di riprodurre la ‘*performance*’, il contesto dell’esposizione orale dei racconti narrati. Cfr. A .P. Mossetto, *L’orecchio, parlante: il detto, lo scritto, l’udito nella raccolta Les Indiscretions du Vagabond di Guy Menga*, in *Forme Brevi*, (a cura di V. Gianolio), Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 97-112

¹²³ A.Tine, *Pour une théorie ...*, op.cit., p.106

¹²⁴ A. Koné, *Des textes oraux...*, op.cit., p.73

¹²⁵ A. Costantini, *Il testo letterario e l’enunciazione (appunti per una teoria semiotica)*, “Strumenti Critici”, 46, 1981, pp. 442-457 e *Semiotica dell’enunciazione e romanzo*, “Materiali filosofici”, 9, 1983, pp.33-49.

rappresentata' e 'l'enunciazione enunciata vera e propria': dove la prima designa la messa in scena all'interno del racconto di una situazione di dialogo fra i personaggi, la seconda un simulacro della situazione intersoggettiva di discorso, della quale si finge che il testo sia il "messaggio" comunicato. Vale a dire: *rappresentazione di un conteur vs simulazione di un conteur*, ovvero di un *conteur* mostrato, rappresentato a tutto tondo come un personaggio vs un *conteur* che lascia o dà tracce, indizi di sé nel corso della sua attività affabulatoria.

L'enunciato narrativo e la presenza di etnotesti

A questo livello, la presenza dell'orale nello scritto si manifesta mediante l'inserzione, all'interno della narrazione, di testi che appartengono al corpus della letteratura orale: i cosiddetti etnotesti¹²⁶. Il fenomeno è di un certo rilievo ed è stato oggetto di numerosi studi; in questa sede ci proponiamo di esaminare alcuni tra i contributi, a nostro avviso, maggiormente significativi.

La referenza all'orale, secondo Mouralis, viene operata principalmente mediante il criterio della 'citazione': "Le narrateur suspend son récit et donne la parole à un personnage qui presente un conte, un proverbe, un fragment d'épopée, etc. Le texte oral apparaît alors sous la forme d'une citation"¹²⁷. Il testo orale, riversato nel testo narrativo, viene allora rimodellato sul piano stilistico e tematico. L'utilizzazione, all'interno del romanzo, di materiali testuali provenienti dalla tradizione etnica è un procedimento classico e abbondantemente sfruttato nella produzione letteraria dell'Africa subsahariana, da Y. Ouologuem a C. Laye, N. Boni, A. Hampate Bâ, ecc.

¹²⁶ L'espressione è in A. Tine, *Pour une théorie ...*, op.cit., p.105

¹²⁷ B. Mouralis, *De quelle voix parle-t-on?* in D. Delas, D. Deltel, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, p.146

In ragione di questo, Derive si interroga sulle motivazioni che hanno spinto la critica a salutare il primo romanzo di Kourouma come un'opera particolarmente originale. Derive, esaminando le “conditions d'emprunt et d'utilisation, dans le roman, de la parole orale telle qu'elle est pratiquée en pays malinké”¹²⁸, illustra le modalità attraverso le quali l'autore di *Les soleils des indépendances* opera degli autentici *collages* della ‘parole malinké’ nel proprio discorso narrativo. Se da un lato questi *collages* utilizzano anche la parola generica della comunicazione ordinaria, l'interesse di Derive si concentra in particolar modo sui *collages* di natura letteraria, costituiti da testi provenienti dal corpus orale.

Dalla sua analisi emerge come Kourouma ricorra in modo massiccio a questa tecnica, dissimulando costantemente l'origine etnica del prestito. Ne *Les soleils des indépendances* sono infatti presenti diverse narrazioni intercalate: Derive identifica alcuni ‘donko donkili’ (racconti di caccia); un ‘ko koro’ (storia del clan Doumbouya) e un ‘ngalem kuma’ (mito della fondazione). Se questi testi, una volta amalgamati, perdono il loro valore di oggetti letterari autonomi, d'altro canto sembrano condizionare tutta la struttura romanzesca. L'esempio del mito fondatore della dinastia Doumbouya è illuminante in questo senso. Il ‘ko koro’, enunciato dal griot Souleymane - personaggio della narrazione - si conclude con una funesta profezia che si avvera poi, alla fine del romanzo, con la morte dell'eroe. Un testo facente parte della letteratura malinké - ma non segnalato come tale - viene attualizzato nella finzione fino a condizionarne gli esiti. L'originalità deriva dal fatto che, in questo caso, l'etnotesto: “loin d'être une fioriture documentaire, [...] commande toute la structure romanesque”¹²⁹.

¹²⁸ J. Derive, *L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans 'Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, in “L'Afrique littéraire et artistique”, 54-5, 1979-80, p.103

¹²⁹ J. Derive, *L'utilisation ... op.cit.*, p.109

A questo tipo di analisi intertestuale, hanno fatto seguito alcuni importanti lavori fra i quali va menzionato almeno il contributo di J. Chevrier sull' 'écriture du mythe'¹³⁰. L'opinione del critico è che, in seno a una società fortemente impregnata dall'oralità e in cui la scrittura non interessa che una piccola minoranza, il mito, in quanto 'histoire vraie, généralement considérée comme exemplaire et significative', conservi un ruolo fondamentale. In linea con Derive, ma portando l'attenzione su un'ampia campionatura di testi, Chevrier analizza il trattamento che riceve il mito nel passaggio dall'oralità alla scrittura e rileva una certa continuità, caratterizzata tuttavia da un naturale processo di trasformazione. Se per una corretta decodificazione di testi fortemente marcati dell'immaginario etnico, quali *Au bout du silence*, è necessario operare un riferimento alla cosmologia o ai miti iniziatici della società Miéné, è vero altresì che alcuni testi sono radicati in un'attualità molto più vicina, attraversata nondimeno da grandi figure storiche che, per la loro influenza sul corso della Storia e per il fascino che hanno esercitato sulle masse, sono assurte alla dimensione di mito in pochi decenni. Così, romanzi come *Case de Gaulle* di G. Menga e *Léopolis* di S. Bemba risulterebbero incomprensibili senza il riferimento alla figura del martire dell'indipendenza dello Zaire Patrice Lumumba.

Koné, nell'affrontare la questione degli etnotesti, pone l'accento su un altro problema. Se il romanziere, durante la narrazione, introduce dei testi - o dei loro frammenti - (che Koné definisce 'formes traditionnelles'¹³¹) provenienti dal fondo etnico senza esplicitare tale operazione, si profila allora il problema della loro identificazione. La complessità, secondo l'opinione del critico, dipende dal fatto che lo studio dei generi orali africani è stato generalmente condotto secondo una prospettiva eurocentrica. Tale attitudine si è rivelata

¹³⁰ J. Chevrier, *Présence du mythe dans la littérature africaine contemporaine*, "Convergences et divergences dans les littératures francophones. Actes du colloque, 8-9 février 1991, Nanterre", Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 92-106

¹³¹ A. Koné, *Des textes oraux...*, op.cit., pp. 94-108

inefficace per la definizione di generi che non necessariamente corrispondono ai criteri di una tassonomia occidentale¹³². Koné ricorda infatti che, accanto a *generi narrativi* universalmente conosciuti quali il racconto, convivono altre forme che vanno considerate come veri e propri *generi letterari non narrativi*, in quanto insiemi coerenti e opponibili ad altri insiemi, in base a criteri stilistico-tematici e alle condizioni di produzione. Koné individua, all'interno di un corpus di romanzi, un certo numero di 'formes traditionnelles' e opera una distinzione che contrappone generi non narrativi e forme narrative tradizionali.

In queste forme non narrative - definite con Riffaterre "formes conventionnelles"-, «tout fait de style perçu [est] également comme caractéristique d'une tradition ou d'une doctrine esthétique, ou d'une langue spéciale»; consistono in formule liturgiche, enigmatiche ed incantatorie, indovinelli, proverbi, canti, preghiere. Koné individua quattro modalità mediante le quali vengono integrate alla narrazione:

- a) - il narratore introduce la forma tradizionale (F.T.) presentandola esplicitamente come tale;
- b) - il narratore principale introduce F.T. senza esplicitare il prestito;
- c) - un personaggio riproduce F.T. e ne menziona le fonte;
- d) - un personaggio proferisce F.T. attribuendosene la paternità.

Così si delineano nettamente i limiti con i quali deve confrontarsi la critica: infatti se in a) e c) l'identificazione dell'etnotesto non pone alcun problema, nei casi b) e d) sarebbe possibile identificare la forma convenzionale solamente in base alla propria competenza, oppure attraverso l'analisi dei codici del genere al quale appartiene. In questo modo il problema

¹³² D. Rey-Hulman, *Pratiques langagières et formes littéraires*, pp.1-21 in V.Görög-Karady, *Genres, Formes, Significations*, Oxford, Jaso, 1982

dell'etnotesto nel testo narrativo subsahariano viene ricondotto nell'alveo della problematica generale dell'intertestualità.

La diglossia letteraria in quanto manifestazione testuale dell'oralità narrativa

Il francese in Africa subsahariana reca senza dubbio le impronte delle lingue di sostrato alle quale si è sovrapposto¹³³. A questo proposito, è importante sottolineare che la pressione dei sostrati - l'influenza delle lingue etniche - si esercita naturalmente a livello del lessico, della sintassi e della fraseologia. Chi si è maggiormente interessato al fenomeno della diglossia¹³⁴ letteraria in quanto manifestazione testuale evidente dell'oralità narrativa è stato Ricard¹³⁵ il quale ricorda che, se nelle culture occidentali è naturale uno scambio tra l'orale e lo scritto, presso i romanzieri africani questo non avviene tra due registri della stessa lingua, ma tra due o tre lingue fra di loro eterogenee. Il critico ricorda l'analisi del Rabelais di Bachtin per il quale "l'oralité est cette polyphonie que Rabelais transforme en polyglossie (latin des clerc, français, gascon, occitan, provençal)" e sottolinea l'attitudine di alcuni

¹³³ Per una introduzione alla lingua francese in Africa subsahariana: J.P. Makouta-MBoukou, *Le français en Afrique noire*, Paris, Bordas, 1973, 238 p.; G. Manessy, *Le français en Afrique noire: fait et hypothèses*, in A. Valdman, *Le français hors de France*, Paris, Champion, 1979, pp.333-504; Equipe IFA, *Inventaire des Particularité Lexicales du Français d'Afrique Noire*, Paris, Aupelf/Edicef, 1983: in particolare le pagine IX-XXXIV; G. Manessy, P. Wald, *Le français en Afrique noire*, Paris, Harmattan, 1984, 116 p.

¹³⁴ A. Ricard, *Introduction*, pp. 13-14 in A. Ricard, H. Giordan, *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'homme, 1976: "La diglossie est à l'origine une situation linguistique dans laquelle les fonctions de communication linguistique sont réparties d'une manière binaire entre une langue ancienne culturellement prestigieuse, dotée d'une tradition écrite, nommée variété haute (H), et une autre langue sans tradition écrite, largement diffusée et dénuée de prestige ou variété basse (B) [...] Dans beaucoup de sociétés les fonctions de communication se répartissent dans des langues qui ne peuvent être considérées comme dialectalement proches".

¹³⁵ A. Ricard, *Ecriture du verbal et multilinguisme* in H.Giordan, A.Ricard, *Diglossie et littérature*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme, 1976, pp. 97-108

scrittori subsahariani che consiste, a livello testuale, nell'operare una scelta analoga, prendendo elementi dai codici orali (lingue etniche) e trasferendoli nel codice scritto (lingua francese). Questo 'mètissage' linguistico, condotto talvolta in modo estremamente cosciente, conduce alla creazione di sistemi linguistici testuali instabili dove, in linea di principio, ogni romanziere è supposto imprimere alla lingua francese l'influenza del proprio sostrato. Ma come si manifesta il 'métissage' linguistico a livello dei testi narrativi?

a) L'interferenza lessicale

A proposito dell'opera di Felix Couchoro¹³⁶, il critico illustra come il contatto fra le diverse lingue si espliciti - a livello testuale - principalmente attraverso *l'interferenza lessicale* (ovvero i prestiti) che consiste:

- nell'introduzione di termini presi a prestito dalle lingue etniche (gli africanismi) allo scopo di designare delle realtà proprie alla cultura del gruppo etnico, specialmente nel campo della natura (flora e fauna), delle istituzioni sociali (le relazioni di parentela, ecc.);

- nell'introduzione di termini presi a prestito da altre lingue: gli anglicismi, le parole d'origine araba, ecc. e che sono stati adottati in seguito all'uso;

e attraverso

i *neologismi*, vale a dire la creazione di nuove parole ottenute:

- per estensione o restrizione di senso di termini francesi
- per derivazione (cambiamento della categoria grammaticale);

¹³⁶ A. Ricard, *Naissance du roman africain: Félix Couchoro*, Paris, Présence Africaine, 1987, pp. 126-138

- per confusione fonetica.

b) Le interferenze sintattiche

L'affioramento nel sistema linguistico testuale di alcuni romanzieri di strutture sintattiche prese a prestito dalla lingua etnica è un fenomeno segnalato dalla maggior parte della critica. La difficoltà consiste nell'analizzare dal punto di vista linguistico la natura di queste interferenze. I critici si limitano alla semplice enunciazione della questione, senza fornire una esposizione dettagliata del fenomeno dell'interferenza sintattica. Secondo l'opinione di Chevrier¹³⁷, è impossibile analizzare tutti i tratti che singularizzano, ad esempio, il sistema linguistico dei testi di Kourouma in relazione al 'bon usage' del francese. D'altronde questa difficoltà è riconosciuta dalla maggior parte dei linguisti che hanno affrontato il problema dell'interferenza nella lingua francese in Africa subsahariana. Inoltre ogni romanziere è supposto far intervenire il sostrato della propria lingua etnica nella lingua francese sviluppando, in linea teorica, una varietà di francese che gli è propria, al di là degli effetti di stile generici, non riconducibili al *côté* africano de contesto linguistico degli autori.

Per quanto riguarda le interferenze che si trovano frequentemente a livello sintattico nell'opera di Kourouma, i critici letterari (Chevrier, Abastado, Dabla) e i linguisti (Derive, Ricard) hanno visto nella particolarità di certe costruzioni verbali uno dei tratti che caratterizzano maggiormente il suo sistema linguistico, il suo idioletto testuale¹³⁸. In generale, Manessy¹³⁹ spiega la particolarità di numerose costruzioni verbali, che divergono in relazione

¹³⁷ J. Chevrier, *Une écriture nouvelle. Les Soleils des Indépendances* in 'Notre Librairie', 60, 1980, pp. 70-75.

¹³⁸ A questo proposito vedere ad esempio S. Dabla, *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, pp.7-257, in particolare le pp. 56-60

¹³⁹ Per un'introduzione alle problematiche dell'interferenza: G. Manessy, P. Wald, *Le français en Afrique noire*, op. cit., pp. 25-41.

all'uso correntemente ammesso per il francese dell'esagono, con l'assenza del tratto /transitività/ in numerose lingue africane. Questo tratto, o meglio la sua assenza, è responsabile di molte singolarità del francese d'Africa subsahariana. Le conseguenze più comuni determinate da questa 'neutralizzazione' appaiono frequentemente nel sistema linguistico testuale di Kourouma, e sono state segnalate da Bal¹⁴⁰. Sono nell'ordine:

- l'impiego assoluto di verbi che necessitano di un complemento;
- l'impiego transitivo di verbi intransitivi;
- la pronominalizzazione di verbi non pronominali.

c) I calchi fraseologici

Koné¹⁴¹ ricorda lo stretto legame esistente tra un contesto etnico, l'immaginario in seno a questo contesto e la lingua soggiacente alla concezione e all'espressione di questo immaginario. Ne risulta che solo la lingua etnica può tradurre correttamente l'immaginario di un popolo. Il fenomeno della diglossia letteraria, secondo Koné, è la conseguenza di una precisa volontà, da parte dell'autore, di riprodurre nel modo più fedele la propria identità. Il risultato si esplicita, in molti testi narrativi dell'Africa subsahariana, con la presenza rilevante di calchi ovvero di traduzioni francesi letterali di espressioni correnti nelle lingue etniche.

L'affioramento nella lingua dominante (il francese) del sistema linguistico testuale di espressioni o di locuzioni proprie della lingua dominata (lingua etnica) viene operato mediante un'amalgama ma, a differenza del prestito lessicale che è testualmente evidente (e

¹⁴⁰ Cfr. W. Bal, *Particularités actuelles du français d'Afrique centrale*, in Fédération du français universel, *Le français hors de France*, Dakar-Abidjan, 1975, pp. 340-349.

¹⁴¹ Cfr. A. Koné, *Le romancier africain devant la langue d'écriture: problèmes des relations entre la langue et l'identité*, 'Francofonia', 22, 1992, p. 75.

spesso segnalato a livello tipografico), il calco fraseologico è omogeneo al sistema linguistico della lingua dominante e, per questa ragione, in linea di massima irriconoscibile. In questo caso, il grado di decodificazione del calco fraseologico dipende dalla presenza di un suo equivalente francese (traduzione), da una glossa o da una nota a margine. E' vero però che la maggior parte dei calchi non sono accompagnati da una traduzione. In questo caso il grado di decodificazione dipende esclusivamente dal calco stesso.

Riassumendo, possiamo dire che la manifestazione testuale della presenza dell'orale nello scritto si può cogliere solamente alla fine di un'analisi che coinvolga contemporaneamente i seguenti piani del testo:

a) *il piano dell'enunciazione narrativa* in cui avviene l'elaborazione di un sistema narrativo che si propone di riprendere le caratteristiche della comunicazione letteraria orale;

b) *il piano dell'enunciato narrativo* dove si intersecano:

1) l'inserzione di testi letterari-oralì (i cosiddetti etnotesti) e quelli relativi alla parola ordinaria, all'interno della trama narrativa;

2) la diglossia letteraria per cui il rapporto tra scritto e orale viene posto non più dalla co-presenza di diversi livelli o registri di una stessa lingua, ma dalla co-presenza di lingue diverse.

III° capitolo

L'oralità narrativa nel romanzo senegalese

L'oralità narrativa come caratteristica dell'identità narrativa senegalese

Il romanzo senegalese

La produzione romanzesca ad opera di autori senegalesi affonda le radici nei primi anni '20 e va considerata come una delle prime all'interno del più vasto fenomeno della narrativa subsahariana in lingua francese. L'edizione di questi testi ha luogo quasi esclusivamente tra Parigi e Dakar, anche se è nella capitale francese che, a partire dagli anni '20, riceve il suo primo impulso¹⁴². Produzione inizialmente sporadica, prende corpo con la nascita di *Présence Africaine* a Parigi¹⁴³. Da allora sono seguiti una quindicina di titoli, ai quali vanno aggiunte diverse riedizioni di quelli che in seguito sono divenuti dei classici. All'esperienza di Alioune Diop si affianca, sempre a Parigi, quella dell'editrice *L'Harmattan* la quale, attiva fin dal 1975, inaugura nel 1981 il filone senegalese¹⁴⁴ con il primo romanzo di B.B. Diop, *Le temps de Tamango*. Attualmente comprende una trentina di titoli, quasi tutti nella collana 'Encres noires'. Ma a parte queste edizioni specializzate nel mondo nero, le grandi case editrici francesi hanno finora dedicato al romanzo senegalese - e a quello africano in genere - un'attenzione sporadica¹⁴⁵.

¹⁴² D. H. Mapaté, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920; B. Diallo, *Force-Bonté*, Paris, Reider, 1926; L. Senghor, *La violation d'un pays*, Paris, Bureau d'édition et de diffusion, 1927; O. Socé, *Karim*, Paris, N.E.L., 1935; O. Socé, *Mirages de Paris*, Paris, N.E.L., 1937.

¹⁴³ La riedizione di *Nini, mulâtresse du Sénégal* nel 1954 è il primo romanzo di un autore senegalese presente in questo catalogo.

¹⁴⁴ Utilizziamo il termine 'filone' per nostra comodità, in quanto nessuna casa editrice ha mai esplicitato un progetto editoriale in base a un'ottica nazionale.

¹⁴⁵ Ad eccezione delle case editrici menzionate, e tramontata l'esperienza 'Monde noir' di *Hatier*, non esiste in Francia una collana specificatamente dedicata alla narrativa africana. Edizioni importanti quali ad esempio *Seuil* puntano su pochi e confermati autori, che raramente entrano nel circuito a larga diffusione dei 'livres de poche'.

A Dakar nel 1972, su iniziativa di L.S. Senghor, viene avviato un progetto editoriale mirato alla promozione del romanzo senegalese con la creazione delle *Nouvelles Editions Africaines*. Questo permette in pochi anni la pubblicazione di alcune decine di titoli, nonostante la spinta si esaurisca per difficoltà finanziarie verso l'inizio degli anni '80. Attualmente si registra una leggera ripresa grazie a un programma di coedizione con la francese *Sépie*, i cui frutti consistono in un catalogo che, seppur ancora ristretto, presenta un certo interesse. Dal punto di vista quantitativo, il romanzo senegalese è rappresentato attualmente (a tutto il 1996) da un corpus di testi relativamente nutrito - circa centotrenta titoli¹⁴⁶ - distribuito su un arco di settanta anni. Ma, nonostante la vivacità del fenomeno, non si può affermare che il romanzo senegalese abbia attratto l'interesse della critica¹⁴⁷. L'analisi del romanzo è andata generalmente focalizzandosi sulla produzione di un singolo autore oppure è stata condotta in chiave generale, piuttosto che essere l'oggetto di uno studio su base nazionale.

¹⁴⁶ Tale dato proviene dall'analisi incrociata di diverse bibliografie e cataloghi. In particolare il recente lavoro di P. S. Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais* (3 vol.), Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996. Seppur datata, la precisa bibliografia contenuta nel numero speciale dedicato al Senegal dalla rivista 'Notre Librairie', 81, 1985; inoltre 'Notre Librairie', 129, 1997 il cui numero è dedicato a *1500 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire. 1988-1996*. Non particolarmente estesa ma aggiornata la voce 'Senegal' in C. Brambilla, *Literature...*, op. cit., pp. 341-345. Di particolare interesse il raffronto di cataloghi quali *L'Harmattan* e *Nea*. Purtroppo non abbiamo potuto consultare alcuni testi che avrebbero comunque potuto modificare in qualche punto la composizione del corpus: D. S. Blair, *Senegalese Literature: a critical history*, Boston, Twayne, 1984; W. Glinga, *Literature in Senegal*, Berlin, Dietrich, 1990.

¹⁴⁷ A testimonianza di ciò, l'unico studio sistematico sul romanzo di un certo rilievo data del 1997: P. S. Diop, *Archéologie littéraire...*, op. cit.. Rinviamo alla bibliografia a margine del presente studio per quanto riguarda una mole tutto sommato non indifferente di articoli apparsa all'interno di riviste specializzate. La prima monografia sulla letteratura senegalese risale al 1984: D. S. Blair, *Senegalese Literature. A critical history*, Boston, Twayne, 1984. Ricordiamo inoltre l'antologia di G. Bonn, *Antologie de la littérature sénégalaise contemporaine*, Tubinga, Horst Erdmann Verlag, 1976. Vanno menzionati anche gli 'Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Dakar' e la rivista 'Notre Librairie', in particolare il numero 81 del 1985, interamente consacrato alla letteratura senegalese.

Prima di entrare nel merito dell'analisi del fenomeno dell'oralità narrativa nel romanzo senegalese, abbiamo ritenuto opportuno proporre in estrema sintesi le linee generali lungo le quali si è articolata la produzione del romanzo in Senegal, riflesso delle diverse fasi storiche di una società in rapidissima mutazione. Secondo una prospettiva di tipo storico-tematico, l'esperienza senegalese segue una periodizzazione che non si discosta da quella del romanzo subsahariano in generale. Questo perché la produzione si concretizza attorno ad avvenimenti quali la colonizzazione, l'indipendenza e la crisi economico-politica la cui influenza si è manifestata in modo prepotente e indistinto sulla scala dell'intera regione.

Il primo romanzo di un autore senegalese viene pubblicato nel 1920¹⁴⁸. Quegli anni si caratterizzano per una produzione che dal punto di vista formale, presenta una narrazione convenzionale, dal carattere semplice e lineare, con una certa tendenza all'ipercorrezione. Nonostante i pochi titoli, è possibile intravedere gli embrioni di quelle che in seguito andranno a costituire due correnti tematiche basate una sulla descrizione della società moderna e l'altra sul viaggio europeo di un africano. La prima comprende due romanzi dall'interesse puramente storico quali *Le trois volontés de Malic*¹⁴⁹ e *Force Bonté*¹⁵⁰. Si tratta di testi funzionali alla celebrazione dell'ordine coloniale. Il romanzo di Diagne è un'opera didattica che sviluppa un'apologia della scuola, illustrando i vantaggi che dispensa la formazione di tipo occidentale. Si tratta di un 'œuvre de commande'¹⁵¹ il cui obiettivo consiste nel convincere i giovani africani dei benefici che derivano dalla scuola, intesa come

¹⁴⁸ Esistono tuttavia delle attestazioni a carattere letterario in lingua francese che risalgono alla metà dell'800 e che rivestono il carattere del saggio. Cfr. B. Mouralis, *Les esquisses sénégalaises de l'abbé Boilat, ou le nationalisme sans la négritude*, 'Cahiers d'Etudes Africaines', 140, 1995, pp. 819-838.

¹⁴⁹ H. M. Mapaté, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920

¹⁵⁰ B. Diallo, *Force-Bonté*, Paris, Reider, 1926

¹⁵¹ In base a una testimonianza diretta fornita dall'autore a M. Diouf. Cfr. M. Diouf, *A l'image du fleuve*, 'Notre Librairie', 81, 1985, p. 115.

una garanzia per un'armonioso ingresso nella società coloniale. Invece l'opera di B. Diallo, scivola rapidamente sulla testimonianza di guerra per concentrarsi piuttosto sulla personale odissea ospedaliera dell'autore ed è centrata sull'esperienza del colonizzato che scopre l'altra faccia del colonizzatore. *Force Bonté* è il primo testo che rappresenta in modo significativo la vita di un africano in Francia: consiste infatti in una testimonianza sulla generosità dei sentimenti di cui l'autore beneficia quando, ferito durante il primo conflitto mondiale, viene assistito dalle 'marraines de guerres' e, in generale, dai francesi in Francia. Si tratta di un testo che si riallaccia al secondo filone proponendo un movimento inverso a quello caratteristico del romanzo coloniale dove l'europeo lascia la propria terra per l'Africa. L'avventura europea nel romanzo senegalese consiste invece in un itinerario sognato in Africa e vissuto in Francia in base a un movimento centripeto verso Parigi.

Sempre del filone del viaggio europeo, *Mirages de Paris* si concentra sugli aspetti quotidiani del vivere a Parigi del protagonista, operando una critica sull'esotismo che, in Francia, caratterizza l'informazione a proposito dell'Africa. Si tratta di una critica indirizzata agli europei e s'iscrive nel disegno dell'amministrazione coloniale preoccupata di informare sulle popolazioni oggetto di dominio¹⁵². In questo senso *Mirages de Paris* va visto come parte di quella corrente che contribuisce a costruire il consenso intorno all'opzione coloniale. Romanzo di costume, *Karim* di O. Socé viene pubblicato a Parigi nel 1935, ottenendo il 'Prix de l'Afrique noire' come migliore opera nel 1948. Considerato allora come il miglior romanzo africano francofono da critici come René Maran, offre un interessante affresco che oppone l'universo tradizionale di Saint-Louis ai ritmi artificiali di una Dakar oramai europeizzata, con i suoi quartieri indigeni miserabili e i suoi cinema mirabolanti.

¹⁵² Ricordiamo a questo proposito testi quali *Voyage au Congo* di A. Gide e *L'Afrique fantôme* di M. Leiris, anche se poi si discostano dal progetto iniziale. Cfr. inoltre il nostro paragrafo sulla letteratura etnografica.

Il secondo periodo va dalla fine della seconda guerra mondiale al 1960, vigilia delle indipendenze, ed è rappresentato da cinque testi¹⁵³ pubblicati in Francia. In questi, una prosa trasparente e oggettiva è in armonioso equilibrio fra descrizioni, dialoghi e narrazione. Per la letteratura - e per le idee - si tratta di una fase di decisiva trasformazione. Per quanto riguarda il romanzo, la manifestazione della svolta è attestata verso la fine degli anni '50. Infatti, parallelamente alle correnti indicate in precedenza e, in particolare, al romanzo di costume che continua a dare prova di fecondità (*Nini, mulâtresse du Sénégal* e *Maimouna*), si attesta quella produzione che del processo alla colonizzazione e al razzismo fa il proprio nucleo tematico privilegiato. Tale corrente - che tanta parte avrà in seguito - si esprime con forza soprattutto nei primi romanzi di Sembène¹⁵⁴, *Le docker noir* e *Oh pays o mon beau peuple*. Si tratta di due testi che elaborano una critica al colonialismo mediata attraverso l'esperienza del viaggio in Francia. A differenza di *Mirages de Paris*, in cui il viaggio è occasione di studio e quindi opzione elitaria, *Le docker noir* insiste piuttosto sulla sorte dei portuali africani a Marsiglia sviluppando una violenta requisitoria antirazzista. Il secondo romanzo, *Oh pays o mon beau peuple*, illustra invece come il viaggio in Francia comporti una presa di coscienza che spinge il protagonista, al suo ritorno in Casamance, a lottare per porre termine allo sfruttamento del mondo rurale da parte dei coloni occidentali. Si diceva come i due romanzi di Sembène si pongano in netto contrasto con i testi che li precedono. *Nini, mulâtresse du Sénégal*¹⁵⁵ e *Maimouna*¹⁵⁶ di Sadjì rappresentano infatti la società senegalese su un tono sereno, secondo un manicheismo che contrappone una concezione tradizionale a una moderna dove la prima è

¹⁵³ In questo periodo, accanto alla produzione romanzesca, si affiancano alcune raccolte di racconti ad opera di B. Diop, *Les contes d'Amadou Koumba* (1947) e *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1958).

¹⁵⁴ Ousmane Sembène, *Le docker noir*, Paris, P.A., 1956; *Oh pays, o mon beau peuple*, Paris, Amiot-Dumont, 1957

¹⁵⁵ A. Sadjì, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, P.A., 1954 (1947)

¹⁵⁶ A. Sadjì, *Maimouna*, Paris, P.A., 1958 (1946)

criticata negli aspetti che si oppongono al progresso e alle nuove condizioni di vita. La differenza con i testi di Sembène è ancora più sensibile se comparata alla sua terza opera, *Les bouts de bois de Dieu*. Violentamente antifrancese, questo romanzo storico narra lo sciopero dei ferrovieri della linea Dakar-Niger che dura dal 10 ottobre 1947 al 19 marzo 1948 e costituisce il primo romanzo sulla classe operaia senegalese, mettendo in scena il processo di modernizzazione/urbanizzazione conseguente al fenomeno coloniale.

Il terzo periodo del romanzo senegalese corrisponde ai tre decenni che seguono le indipendenze. Decisamente nutrita, anche se di ineguale interesse, questa produzione presenta tuttavia alcuni fra gli esempi più interessanti in ambito narrativo subsahariano. Attraverso la classificazione proposta da Chevrier a proposito del romanzo in Africa, è possibile delineare una serie di correnti lungo le quali sono ascrivibili i testi senegalesi di questo periodo:

- i romanzi della contestazione;
- i romanzi storici;
- i romanzi di formazione;
- i romanzi dell'angoscia;
- i romanzi della disillusione.

A questo orientamento è possibile aggiungere una serie dei filoni tematici trasversali quali il romanzo intimista e quello di viaggio, il romanzo urbano e quello rurale-tradizionale. Il periodo post-indipendenza si definisce inoltre per una progressiva maturità, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti formali. In questa fase l'esplorazione delle risorse espressive della scrittura diventa una preoccupazione alla pari del progetto di testimoniare o di impegnarsi in modo deciso nell'attualità sociopolitica.

Ai fini di una corretta periodizzazione, è fuor di dubbio che la proclamazione d'indipendenza abbia segnato una svolta in ambito narrativo. Ciò nondimeno, per quanto riguarda i decenni successivi, è utile prendere in considerazione anche altri fattori. È nostra

opinione infatti che, nel caso del Senegal, l'impulso offerto da alcune case editrici abbia potuto costituire, come potremo vedere in seguito, un fattore di decisivo cambiamento.

È doveroso distinguere la produzione degli anni '60, ancora esigua¹⁵⁷, ma di indubbio valore letterario. Si tratta di testi di autori pubblicati in Francia, accomunati nel prestare attenzione alle dinamiche in atto nella società, sia che si tratti di criticare il sistema tradizionale, *Le débrouillard*¹⁵⁸, che quello in divenire, *Le mandat*¹⁵⁹ e *La plaie*¹⁶⁰. Ancora assente, per mancanza di prospettiva, è la critica al nuovo regime politico. Tuttavia nei protagonisti di questi romanzi si intravedono *in nuce* i primi sintomi di quello che diventerà un malessere molto diffuso, l'alienazione. Infatti, accanto alla satira sociale di Sembène, appare per la prima volta una riflessione particolarmente attenta allo stato d'animo dell'individuo alla ricerca di un nuovo equilibrio tra passato e presente, come bene illustra *L'aventure ambiguë*¹⁶¹.

A metà degli anni '70, con la pubblicazione di una ventina di titoli, di cui la maggior parte a Dakar, la produzione riceve una spinta decisiva e la fisionomia del corpus inizia a prendere una certa consistenza. Giovani autori di ineguale talento riflettono un senso di frustrazione e di crisi. Sentimento generato dal conflitto latente fra la mentalità tradizionale e la moderna realtà oltre che dalla frattura fra gli intellettuali occidentalizzati e le masse, particolarmente evidenti nell'opera di C.A. Ndao e A. Sow Fall. La tradizione viene idealizzata e opposta alla

¹⁵⁷ Nella fase immediatamente successiva all'indipendenza, la stagnazione della produzione narrativa è dovuta da un lato alla scarsa iniziativa editoriale, ma anche al fatto che gli intellettuali partecipano in modo attivo alla costituzione dei nuovi stati, trascurando per questo motivo la loro attività letteraria.

¹⁵⁸ M. G. M. Faye, *Le débrouillard*, Paris, Gallimard, 1964

¹⁵⁹ O. Sembène, *Le mandat*, Paris, Présence Africaine, 1965

¹⁶⁰ M. Fall, *La plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

¹⁶¹ C.H. Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Juillard, 1961

corruzione e alla criminalità urbana, *Buur Tilleen*¹⁶², spesso viene criticata come un ostacolo al progresso, *Matraqué par le destin ou la vie d'un talibet*¹⁶³. Si fa strada la critica al regime in carica, evidente nell'opera di Sembène in nome dell'ideologia marxista, *Xala*¹⁶⁴, ma anche in testi quali *Le revenant*¹⁶⁵, *La grève des bàttu*¹⁶⁶, *Excellence, vos épouses*¹⁶⁷ in cui viene stigmatizzata l'opulenza della classe politica dominante contrapposta alla progressiva depauperazione della gente comune.

Gli anni '80 e '90 sono decisamente fecondi - un centinaio di titoli - grazie anche all'avvento sul mercato editoriale di una nuova casa editrice, L'Harmattan, che dà un notevole impulso alla produzione. Il romanzo resta nella maggior parte dei casi realistico e riflette un forte sentimento di disillusione e di angoscia, prevalente negli anni '80 e con particolare insistenza sull'emblema del malessere: *La retraite anticipée du guide suprême*¹⁶⁸, *Ex-père de la nation*¹⁶⁹. Frequentemente descrive la vita quotidiana con i suoi conflitti psicologici, sociali e politici, *Le baobab fou*¹⁷⁰, *La vie en spirale*¹⁷¹, ed esprime con rabbia e amarezza le speranze deluse. Il realismo si unisce alla fantapolitica, *Le temps de Tamango*¹⁷², il romanzo storico

¹⁶² C.A. Ndao, *Buur Tilleen*, Paris, Présence Africaine, 1972

¹⁶³ A. Samb, *Matraqué par le destin ou la vie d'un talibet*, Dakar, Nea, 1973

¹⁶⁴ O. Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973

¹⁶⁵ A. Sow Fall, *Le revenant*, Dakar, Nea, 1976

¹⁶⁶ A. Sow Fall, *La grève des Bàttu*, Dakar, Nea, 1979

¹⁶⁷ C.A. Ndao, *Excellence, vos épouses*, Dakar, Nea, 1979

¹⁶⁸ F. Doumy, *La retraite anticipée du guide suprême*, Paris, L'Harmattan, 1984

¹⁶⁹ A. Sow Fall, *Ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987

¹⁷⁰ K. Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, Nea, 1983

¹⁷¹ A. Ndione, *La vie en spirale*, Dakar, Nea, 1984

¹⁷² B. B. Diop, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981

idealizza il passato, *Le fort maudit*¹⁷³, *Signare Anna*¹⁷⁴ o si accosta al mito per operare una critica sociale, *Les tambours de la mémoire*¹⁷⁵. Maggiore spazio acquistano quei testi che sondano le profondità dell'animo e che sono sempre più slegati dal referente africano, *Le routiers des chimères*¹⁷⁶, *Quant au riche avenir*¹⁷⁷, *Senteurs d'hivernage*¹⁷⁸. Parallelamente ai filoni precedentemente richiamati, alcuni autori sperimentano una ricerca in ambito della scrittura romanzesca che in alcuni casi giunge a dei risultati decisamente interessanti. È il caso dell'opera di B.B. Diop il quale è all'origine di preziose architetture narrative in cui molta parte hanno le modalità enunciative orali.

¹⁷³ N. Diallo, *Le fort maudit*, Paris, Hatier, 1980

¹⁷⁴ T. Mandeleleau, *Signare Anna*, Dakar, Nea, 1991

¹⁷⁵ B. B. Diop, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1988

¹⁷⁶ I. Sall, *Le routiers des chimères*, Dakar, Nea, 1982

¹⁷⁷ M. Ndiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, Ed. du Minuit, 1985

¹⁷⁸ K. Fall, *Senteurs d'hivernage*, Paris, L'Harmattan, 1992

L'oralità narrativa sul piano dell'enunciazione: tema o struttura?

Abbiamo avuto modo di illustrare in precedenza come il fenomeno dell'*oralité feinte* o *oralità narrativa* si manifesti in un numero significativo di racconti e romanzi nell'Africa subsahariana¹⁷⁹ e come sia possibile coglierne la manifestazione mediante un'analisi che consideri i seguenti piani del testo:

a) *il piano dell'enunciazione narrativa* in cui avviene il tentativo dell'autore di elaborare un sistema di enunciazione narrativa che si propone di riprendere le caratteristiche della comunicazione letteraria orale;

b) *il piano dell'enunciato narrativo* dove si intersecano:

- 1) l'inserzione di testi orali all'interno della trama narrativa: i cosiddetti etnotesti - testi letterari - e quelli relativi alla parola ordinaria;
- 2) la diglossia letteraria, ovvero il rapporto tra scritto e orale inteso non più dal punto di vista dei livelli o registri di una stessa lingua, ma da quello della co-presenza di lingue diverse.

Al fine di osservare a quali modificazioni è soggetto il fenomeno dell'oralità narrativa, in questa sezione intendiamo analizzarne la manifestazione concentrando l'esame esclusivamente sul piano dell'enunciazione, secondo una prospettiva di tipo diacronico. Per una maggior efficacia abbiamo circoscritto la prospettiva dell'analisi e scelto un corpus testuale basato sul criterio della suddivisione in letterature nazionali: più specificatamente

¹⁷⁹ Cfr. il recente studio, A. N. Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995, 352 p. propone un'analisi del fenomeno su scala continentale. Rinviamo alla bibliografia di questo contributo per un elenco delle narrazioni interessate dal fenomeno dell'oralità narrativa. Nondimeno ricordiamo l'opera romanzesca di A. Kourouma, S. L. Tansi, A. Hampate Bâ, T. Monenembo e H. Lopes.

abbiamo optato per l'insieme narrativo¹⁸⁰ senegalese, in quanto corpus particolarmente rappresentativo del fenomeno in oggetto¹⁸¹.

La narrativa senegalese in lingua francese è rappresentata da un corpus di romanzi che copre un arco temporale di settant'anni ed è costituito da circa centotrenta testi. Non essendo stati in condizione di esaminare nella sua interezza un corpus così esteso, abbiamo dovuto effettuare una selezione dei testi in base a parametri quali: il riconosciuto valore letterario, il fatto che il testo fosse già stato oggetto di un discorso critico teso a sottolineare, seppur superficialmente, al suo interno la presenza del fenomeno dell'oralità narrativa e, non ultimo, la sua reperibilità.

Costituito così un corpus, di cinquantuno testi¹⁸², abbiamo proceduto alla sua valutazione, ritenendo alla fine soltanto le narrazioni in cui il fenomeno dell'oralità si dava sul piano dell'enunciazione. Il risultato finale è costituito da un corpus ristretto di sedici testi¹⁸³:

Ousmane Socé Diop,	<i>Karim</i>	(1935)
Boris Diop,	<i>Les contes d'Amadou Koumba</i>	(1948)
Cheick Amidou Kane,	<i>L'aventure ambiguë</i>	(1961)
Ousmane Sembène,	<i>La noire de...</i>	(1962)
N.G.M. Faye,	<i>Le débrouillard</i>	(1963)
Malick Fall,	<i>La plaie</i>	(1967)
Amar Samb,	<i>Matraqué par le destin</i>	(1973)
Ibrahima Sall,	<i>Crépuscules invraisemblables</i>	(1977)
Boris Boubacar Diop,	<i>Le temps de Tamango</i>	(1981)

¹⁸⁰ Salvo indicazione diversa, d'ora in poi per 'narrativa' intendiamo sia le forme brevi (i racconti) che le forme più estese (i romanzi).

¹⁸¹ Numerosi sono gli esempi di oralità narrativa attestati in diversi insiemi nazionali. Ciò nonostante non esistono ancora studi sistematici del fenomeno per campione nazionale. Allo stato attuale, non è possibile perciò determinare in modo preciso l'area più fertile sotto questo aspetto.

¹⁸² Cfr. l'elenco in appendice al presente studio.

¹⁸³ Naturalmente non tutti i testi presentano tracce del fenomeno dell'oralità narrativa. In alcuni casi, testi appartenenti al corpus iniziale recano tracce del fenomeno dell'oralità narrativa su altri piani testuali e pertanto sono stati oggetto di trattazione nella sezione intitolata 'L'oralità narrativa in rapporto con l'etotesto'.

Amadou Ndiaye,	<i>Graine de vermine</i>	(1988)
Khadi Fall,	<i>Mademba</i>	(1989)
Boris Boubacar Diop,	<i>Les tambours de la mémoire</i>	(1990)
Khadi Sylla,	<i>Le jeu de la mer</i>	(1992)
Boris Boubacar Diop,	<i>Les traces de la meute</i>	(1993)
Abdourahmane Ndiaye,	<i>Terreur en Casamance</i>	(1994)
Boris Boubacar Diop,	<i>Le cavalier et son ombre</i>	(1997)

In essi l'oralità narrativa sul piano dell'enunciazione si manifesta attraverso la presenza di una *performance*¹⁸⁴, vale a dire di quel processo in cui, all'interno del testo, si finge che la produzione e la ricezione della narrazione coincidano nel tempo e nello spazio. Si tratta dunque di un simulacro il cui scopo è quello di creare un 'effet d'oralité'¹⁸⁵ mediante l'elaborazione di un sistema narrativo che si propone di riprendere le caratteristiche della comunicazione letteraria (ma non solo) orale. All'interno del gruppo dei sedici testi, la *performance* si manifesta essenzialmente secondo due modalità: nel primo caso con la messa in scena, all'interno della narrazione, di una situazione di discorso del personaggio; nel secondo, generalmente con la finzione che il testo - nella sua interezza - sia il messaggio prodotto e comunicato. Seguendo questa distinzione, che vede la *performance* volta per volta come elemento tematizzato o che struttura la narrazione, nel corpus sono emersi tre insiemi testuali omogenei, che si succedono cronologicamente - in parte sovrapponendosi - e che sembrano costituire tre distinte stagioni della narrativa senegalese. Il primo insieme - che abbiamo definito *della scrittura* - va dal periodo coloniale alla fase immediatamente successiva all'indipendenza (più un epigono) e comprende:

<i>Karim</i>	(1935)
<i>Les contes d'Amadou Koumba</i>	(1948)
<i>La noire de...</i>	(1962)
<i>Crépuscules invraisemblables</i>	(1977)

¹⁸⁴ Per questo concetto rinviamo al paragrafo 'La performance' nel secondo capitolo del presente lavoro.

¹⁸⁵ B. Mouralis, *Les contes d'Amadou Koumba de Birago Diop*, Paris, Lacoste, 1991, p.112

Un secondo insieme, *della transizione*, a cavallo tra il primo e il terzo:

<i>L'aventure ambiguë</i>	(1961)
<i>Le débrouillard</i>	(1964)
<i>La plaie</i>	(1967)
<i>Matraqué par le destin</i>	(1973)
<i>Le temps de Tamango</i>	(1981)

Un terzo insieme, che si situa a partire dalla fine degli anni '80 e che abbiamo definito *dell'oralità*, e che annovera:

<i>La graine de vermine</i>	(1988)
<i>Mademba</i>	(1989)
<i>Les tambours de la mémoire</i>	(1990)
<i>Le jeu de la mer</i>	(1992)
<i>Les traces de la meute</i>	(1993)
<i>Terreur en Casamance</i>	(1994)
<i>Le cavalier et son ombre</i>	(1997)

La performance in quanto elemento tematizzato della narrazione: l'insieme della scrittura

Le narrazioni appartenenti al primo insieme presentano la *performance* come elemento tematizzato, ossia come rappresentazione di una situazione di discorso del personaggio. In genere questo avviene all'interno di una narrazione semplice e lineare, caratterizzata dalle modalità del *récit*, o che comunque limita ai minimi termini l'intrusione soggettiva di un narratore, come esemplificato dal campione seguente, tratto da *Karim* di O. Socé¹⁸⁶. Durante l'esposizione delle avventure di un giovane senegalese, alle prese con le nuove istituzioni coloniali, l'istanza narrativa demanda a un personaggio il racconto di uno degli episodi di

¹⁸⁶ O. Socé, *Karim, roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1986 (1° ed. 1948)

‘Bouki le hyène’¹⁸⁷. Dopo aver tratteggiato la scena in cui si svolge la classica ‘veillée de contes’:

“Dans la cour, toute la maisonnée était réunie pour écouter les contes de tante Aminata”, *Karim*, p. 73;

il narratore rappresenta una situazione enunciativa di tipo tradizionale: la *performance* di ‘tante Aminata’, mediante il discorso riportato. Si ha dunque oralità narrativa come tema della narrazione:

“Il était une fois, poursuivit Aminata, une vieille femme qui avait beaucoup de biens”, *Karim*, p. 73;

[segue la narrazione dell’episodio di ‘Bouki le hyène’]

“De là, concluait tante Aminata, la légende est allée se perdre dans la mer. Le premier qui en sentira l’odeur irait en paradis”, *Karim*, p. 77.

Una strategia enunciativa affine è attiva nei *Les contes d’Amadou Koumba* di B. Diop¹⁸⁸, dove un narratore extradiegetico propone il contesto dell’esposizione orale di una serie di racconti che dichiara di aver appreso da “Amadou Koumba, le griot de [sa] famille”:

“Amadou Koumba m’a raconté, certains soirs - et parfois, de jour, je le confesse - les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance”, *Koumba*, p.11.

¹⁸⁷ Si tratta di un ciclo di racconti eziologici molto popolare in Africa, assimilabili ai racconti di Esopo o alle fiabe dei fratelli Grimm.

¹⁸⁸ B. Diop, *Les Contes d’Amadou Koumba*, Paris, P.A. 1991 (1° ed. Fasquelle, 1947)

Quest'istanza narrativa, dopo aver confessato la propria difficoltà a riprodurre “l'ambiance où bagnait l'auditeur que [...il] fus” perché non può operare con la “voix, la verve et la mimique (p.11)”, propone diversi racconti eziologici, con la voce del *griot* Koumba, mediante il discorso riportato. La *performance* viene anche qui proposta come tema della rappresentazione narrativa:

“Le long de la route du Sud que nous avons remontée un jour durant, des carcasses récurées à blanc par les charognards, et des cadavres à tous les stades de putrefaction avaient remplacés les bornes qui n'avaient jamais existé. [...] J'avais dit: “Pauvres ânes! qu'est-ce qu'ils endurent !”

- Tu te plains, toi aussi? avait répliqué Amadou Koumba. C'est bien de leur faute pourtant s'ils en sont là aujourd'hui. [Segue il racconto di Fari, l'ânesse]”, *Koumba*, p.13.

Un ulteriore campione di questo atteggiamento è reperibile in un testo relativamente più tardo, *Crépuscules invraisemblables* di I. Sall¹⁸⁹. Come nel *Les contes d'Amadou Koumba*, anche in questo caso si tratta di una serie di racconti contenuti all'interno di una cornice. Un'istanza narrativa, dopo aver indicato gli elementi della scena in cui si svolgono man mano le *performances* di un amico, Grand Oussou, lascia a quest'ultimo la responsabilità della narrazione, sempre mediante il discorso riportato:

“Il prit un air songeur et sa lèvre s'étira. C'était le préambule d'une histoire. Omar approcha sa chaise, El Hadj arrêta de feuilleter un photo-roman. La chambre devint silencieuse, suspendue aux lèvres de Grand Oussou. [...] Le Grand me rendit mon étui, soupira et se décida à parler.

¹⁸⁹ I. Sall, *Crépuscules invraisemblables*, Dakar, Nea, 1977

«Depuis trois jour, la peau de ses mains s'en allait en écailles et cloques de sang. Fara ne savait pas pourquoi. [Segue il racconto di Grand Oussou]», *Crépuscules*, p.15.

In questi testi la rappresentazione della *performance* è in genere priva di quell'apparato discorsivo che caratterizza l'esecuzione orale. Infatti, nella realtà, il *conteur* accorda uno spazio dominante alla narrazione degli avvenimenti rispetto al discorso dei personaggi, di solito ridotto ai minimi termini. Inoltre presenta, dirige, commenta la storia, stabilisce un contatto con il suo uditorio mediante dei procedimenti codificati. La struttura della frase è di tipo parattattico, con poche coordinate, ricca di ripetizioni e di autocorrezioni. In questi casi, pur trattandosi di narrazioni che cercano di fornire una rappresentazione verosimile della situazione narrativa orale, i procedimenti discorsivi che la caratterizzano sono estremamente ridotti. La rappresentazione delle *performances* si accompagna piuttosto a un certa tendenza, esplicita o implicita, a sottolineare la differenza di livello diegetico che intercorre fra la citazione dell'elemento orale e il livello in cui avviene il richiamo alla scrittura. A questo proposito è illuminante il caso di *Le Voltaïque*, racconto tratto da *La noire de...* di O. Sembène¹⁹⁰, in cui l'istanza di narrazione, dopo aver lasciato la quasi totalità dello spazio alla rappresentazione della *performance*, si rivolge ai Lettori per conoscere la loro opinione:

“Nous avons coutume de nous réunir tous les soirs chez Mané (...). Le sérieux et flegmatique Saër nous avait posé cette question:

- Pourquoi avons-nous des balafres?”, *Le Voltaïque*, p. 189

[Segue il racconto di Saër mediante discorso riportato]

“Saër avait fini son exposé.

Lecteurs, qu'en pensez-vous?”, *Le Voltaïque*, p. 216

¹⁹⁰ O. Sembène, *La noire de...*, Paris, P.A., 1971.

E' fondamentale osservare come la citazione dell'elemento orale avvenga in genere mediante l'esplicitazione del suo involucro di scrittura. Infatti in questi testi è chiara la volontà degli autori di marcare accuratamente i confini che separano l'universo della scrittura da quello dell'oralità e non è casuale che la citazione della *performance* venga esplicitata dal discorso del narratore (il caso di B. Diop, I. Sall e O. Sembène), oppure resa facilmente riconoscibile dalla sua collocazione all'interno di un situazione enunciativa convenzionale (il villaggio, la sera, la presenza di un uditorio come nel caso di O. Socé)¹⁹¹. In questo modo, tali autori prestano attenzione esclusivamente all'aspetto, per così dire, 'contenutistico'. Così facendo, costoro recuperano solo parzialmente uno degli elementi fondanti della loro identità orale.

In questo primo insieme, il fenomeno dell'oralità narrativa si presenta allo stato embrionale, nel senso letterale del termine, in quanto visibile in trasparenza soltanto all'interno di un involucro di scrittura. E' questo il senso della nostra definizione di *insieme di scrittura*, con la quale vogliamo indicare una tendenza, nella narrativa senegalese, a marginalizzare l'aspetto formale precipuo della cultura dell'autore. Non è irrilevante perciò che, a partire da un certo momento, a un tipo di *performance* narrativa, costantemente codificata in ambito tradizionale, si affermi lentamente un altro tipo di *performance*, sempre caratterizzata dall'isotopia dell'oralità ma svincolata dalle convenzioni anteriori, come pure che a questa trasformazione corrisponda una modificazione delle sue condizioni di manifestazione all'interno del testo scritto. Alla rappresentazione del *conteur* si sostituisce un narratore comune, che con il racconto non ha più un legame istituzionale, ma piuttosto di tipo

¹⁹¹ Va sottolineato che in questi testi la tematizzazione della *performance* si sviluppa all'interno di coordinate spaziotemporali tradizionalmente legittimate. Ad esempio uno spazio domestico, in genere una stanza, oppure altri luoghi che, rispetto alla 'chambre', presentano un carattere allargato: una strada o la piazza del villaggio. Generalmente la *performance* si svolge nel tardo pomeriggio o alla sera, in compagnia di una tazza di tè accanto al fuoco, in presenza di un uditorio più o meno folto.

occasionale, meno codificato, la cui *performance* non propone una funzione ludica o didascalica, ma assume piuttosto i toni che ricordano quelli della confessione, all'insegna di una forte soggettivizzazione. Il rapporto fra narratore e narratario rompe con gli schemi obbligati delle 'veillées des contes' e si allarga, oramai svincolato da convenzioni sociali non più adeguate al quotidiano rapporto con il mondo circostante.

L'insieme della transizione

Stando al campione, a partire dagli anni '60 è possibile osservare una trasformazione dell'atteggiamento nei confronti della *performance*. Pur ancorata ai modi della scrittura, la narrazione che caratterizza questo insieme modifica sensibilmente la propria fisionomia: si disoggettivizza per assumere i toni più caldi della conversazione. Inoltre inizia a ricorrere a quell'apparato discorsivo che caratterizza la comunicazione orale. L'indice di questa trasformazione è dato dal fatto che la *performance* non è più un'elemento tematizzato, ma comincia a strutturare la narrazione, differenziandosi definitivamente dai canoni che ne contraddistinguevano la manifestazione. Un modo narrativo diversamente codificato connota il discorso del narratore il quale, ad esempio, si produce sempre meno all'interno delle coordinate spaziotemporali generalmente legittimate quali la piazza pubblica alla sera attorno al fuoco, ma privilegia luoghi e tempi (e non ultimo temi¹⁹²) fino ad allora inediti.

Per cogliere meglio il senso di questa trasformazione, è opportuno anticipare le linee generali che caratterizzeranno in seguito la simulazione della *performance*. A partire dagli anni '80 la *performance* si svolge in genere all'interno di una gamma di spazi inediti. Si va da

¹⁹² Come avremo modo di vedere, in genere la simulazione di una *performance* veicola delle narrazioni di natura diversa da quelle presenti nel primo insieme esaminato, privilegiando maggiormente un versante soggettivo e autobiografico.

luoghi decisamente inusuali quali la stanza d'ospedale (*Graine de vermine*, *Mademba*, *Terreur en Casamance* e *Les traces de la meute*), la camera d'albergo (*Le cavalier et son ombre*), a localizzazioni che presentano un carattere itinerante (*Le cavalier et son ombre* e *Terreur en Casamance*). Da rilevare inoltre la mutata fisionomia dell'istanza narrativa così come del suo uditorio. Il narratore smette gli abiti del *conteur* socialmente riconosciuto per indossare quelli del *conteur* occasionale il quale proferisce una narrazione più per un'esigenza soggettiva che per una necessità collettiva. Da cui un fiorire di testi dai toni personali che ricordano l'autobiografia o la confessione intima. Naturalmente anche l'uditorio rispecchia questa trasformazione, smettendo i panni della massa informe (e testualmente passiva) per indossare man mano quelli di un interlocutore maggiormente definito che si pone in modo attivo nei confronti dell'istanza di narrazione.

Le prime tracce di questa trasformazione sono reperibili in un gruppo di romanzi degli anni '60 e inizio '70: *Le débrouillard*, *La plaie* e *Matraqué par le destin* in cui le istanze narrative inaugurano un rapporto di allocuzione, seppur talvolta confuso, con i rispettivi narratori. Il primo esempio di un certo interesse è dato dal romanzo *Le débrouillard*¹⁹³. Il testo di N. Faye consiste in una narrazione di tipo autobiografico e, come tale, viene presentata nella collana 'L'air du temps' presso Gallimard. Il paratesto ci informa che si tratta dell'opera di un 'non écrivain', da leggersi come un 'témoignage', così come viene ribadito nell'introduzione dall'autore:

“Croyez-moi, ce n'est pas une histoire gratuite que je vais vous raconter, c'est une réalité, du fait que je l'ai vécue moi-même [...]. Vous saurez ainsi comment on traitait les enfants africains autrefois”, *Le débrouillard*, p. 7.

¹⁹³ N. G. M. Faye, *Le débrouillard*, Paris, Gallimard, 1963

Non più ‘conte animalier’, ma storia autentica di stampo picaresco, questa narrazione trova origine nel viaggio che, attraverso mille imprevisti, conduce Abdoulaye dal Sine Saluum a Dakar e, in seguito, a Parigi. Dopo esser sfuggito al giogo paterno, il ragazzo a 17 anni entra per la prima volta in una palestra di boxe. A 20 anni diventa campione del Senegal nella categoria pesi gallo e un anno più tardi, campione dei pesi piuma dell’Africa Occidentale. Nel 1960 viene scelto da François Reichenbach come protagonista del film-documento *Un cœur gros comme ça* in cui evoca la vita a Parigi di un giovane pugile africano. Nel 1962 il film ottiene il premio Louis Delluc come migliore opera francese a cui segue il primo premio al festival di Locarno, rendendo così celebre Abdoulaye Faye.

Questo testo presenta un certo interesse dal punto di vista dell’oralità in quanto anticipa storicamente quella che sarà in seguito una diffusa tendenza, da parte delle istanze narrative, a stabilire un esplicito e intenso rapporto di allocuzione con un uditorio rappresentato nel testo. La particolarità maggiore tuttavia risiede nel fatto che *Le débrouillard* presenta, dal punto di vista enunciativo, una strategia alquanto ambigua. Infatti, fin dall’inizio, il contratto che il narratore stipula con il proprio narratario è all’insegna di una curiosa sovrapposizione di codici. Se dichiara di volere rivolgersi a degli *auditeurs* e a delle *auditrices* per raccontare loro una ‘histoire vécue’, manifestando in altre parole un desiderio di parlare piuttosto che di scrivere, contestualmente si richiama in modo esplicito al proprio atto di scrittura:

“Mes chers auditeurs et auditrices:

Ce livre n’est pas écrit par un écrivain ni par un professeur. Seulement d’une personne d’un niveau très primaire. Donc je m’excuse auprès de vous des fautes de français et de composition”, *Le débrouillard*, p. 7.

Con questa evidente ambiguità, comincia la narrazione vera e propria. Il *récit* si apre sul protagonista mentre ripercorre il rapporto che lo lega al padre-padrone:

“Pendant l’hiver je cultivais la terre avec trois petits frères et deux sœurs [...] Chacun de nous devait finir ses cent cinquante à deux cents mètres carrés par jour, et croyez-moi, ce n’était pas facile”, *Le débrouillard*, p. 9.

La prima parte del libro tratta dell’emancipazione del ragazzo dal padre. La narrazione procede attraverso il tema del viaggio come fuga:

“Mettez-vous à ma place à mon âge avec tout ce qu’on me faisait. Retourneriez-vous? Moi, la meilleure solution était de partir”, *Le débrouillard*, p. 27.

Nonostante il riferimento iniziale alla scrittura, *Le débrouillard* abbraccia fin dall’inizio il codice narrativo orale, testimoniato soprattutto dalla relazione con un uditorio. La narrazione in prima persona presenta pochissimi dialoghi e si adopera per alimentare un continuo gioco di allocuzione:

“En changeant de domicile je croyais être sauvé. Pensez-vous. Les gens à qui le vieux m’avait confié veillaient sur moi comme des vautours [...] Voyez-vous, le vieux était peiné de rester loin de moi. Peut-être n’avait-il plus personne à frapper, à gauler? Peut-être m’aimait-il vraiment malgré tout ce qu’il me faisait? Cela je ne pouvais pas le croire...”, *Le débrouillard*, p. 17;

“J’abrège, pour ne pas vous bouleverser trop”, *Le débrouillard*, p. 54.

Se fin dall’inizio questa strategia suscita una certa perplessità in quanto non è chiaro se si assista a un rapporto di allocuzione del tipo ‘narratore-lettore’ oppure ‘narratore-uditorio’, con l’evoluzione della narrazione avviene che il canale ‘narratore-uditorio’ da meramente allocutivo diventa interlocutivo. L’istanza di narrazione viene all’improvviso interpellata da

una seconda istanza, anonima ma omogenea alla storia narrata, che potremmo definire come un'emanazione singola di un uditorio collettivo, la quale è all'origine di uno scambio di battute con il narratore-protagonista Faye¹⁹⁴:

“La seule qui était mécontente était ma mère. Hélas, elle n’osait pas intervenir. Sinon, elle aurait été bâtonnée. Mon père, c’était lui la terreur, c’est lui qui nous faisait subir cet enfer. Mais qu’est-ce qu’était ton père, au juste? Un chef, un noble soi-disant. Travaillait-il avec vous? Pas du tout, il préférait monter à cheval”, *Le débrouillard*, p. 10;

“La nuit tombée, je venais en ville pour chercher de quoi manger et fumer. Fumer? Oui, fumer, car la cigarette aide contre le chagrin. Mais où couchais-tu? Ma maison, c’était la gare [...] N’avais tu pas peur que le vieux descende à la gare et te reconnaisse? Non, parce que là où il habitait, y avait pas de train ni de mer”, *Le débrouillard*, p. 27;

In seno a questa situazione, in cui l'istanza di narrazione avanza privilegiando in modo palese le convenzioni enunciative precipue dell'oralità, all'improvviso riappare il riferimento iniziale all'atto della scrittura da parte della stessa istanza:

¹⁹⁴ Genette (G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 282-3) ricorda che “il passaggio da un livello all'altro può teoricamente esser garantito esclusivamente dalla narrazione, atto che consiste precisamente nell'introdurre in una situazione, per mezzo di un discorso, la conoscenza di un'altra situazione. Qualunque altra forma di passaggio è, se non sempre impossibile, almeno sempre trasgressiva. Ogni intrusione del narratore o del narratorio extradiegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico) o il contrario, produce un effetto di bizzarria. Estenderemo a tutte queste trasgressioni il termine *metalessi narrativa* [...]. Tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi si ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa”. Tuttavia la funzione della *metalessi narrativa* all'interno di una simulazione di una narrazione orale può differire sostanzialmente rispetto alla funzione attribuitale da Genette (che si riferisce alla canonica narrazione occidentale di natura scritta), in quanto non si tratta qui di un effetto di bizzarria o di una trasgressione della verosimiglianza. Al contrario, in questi testi la metalessi narrativa non fa che rafforzare la verosimiglianza dell'enunciazione tradizionale (in questo caso la contemporanea allocuzione del *conteur* con il proprio pubblico e con i personaggi da lui rappresentati).

“Je me permets d’écrire cela, car je l’ai vu, et c’est la vérité”, *Le débrouillard*, p.106;

“Certes, je ne l’ai jamais oubliée, même jusqu’à présent où j’écris cette histoire”, *Le débrouillard*, p. 130.

Il fatto che la narrazione non presenti nessuna giustificazione in merito all’alternanza delle convenzioni enunciative è all’origine di una certa difficoltà da parte del lettore nel posizionarsi correttamente nei confronti dei codici proposti dal testo. Tuttavia va precisato che questo curioso atteggiamento del narratore, caratterizzato da una notevole ambiguità, non si dà come un caso isolato ma sembra essere la prerogativa di un insieme testuale più ampio. È il caso ad esempio di *Matraqué par le destin ou la vie d’un talibet*¹⁹⁵, testo a questo proposito particolarmente significativo. Attraverso questo romanzo, che presenta il carattere della confessione, Omar Guévane ripercorre le tappe della propria formazione - ma sarebbe più corretto dire della propria sofferenza - come allievo di una scuola coranica. Formazione che si articola nelle varie tappe che scandiscono un percorso che va dal villaggio natale nel Cayor alla città, dalla scuola coranica a quella francese e che si conclude con Omar in procinto di partire per la Francia verso quella che considera la sua salvezza. È interessante soffermarsi su questo testo in quanto presenta una strategia enunciativa che, per molti versi, lo ricollega a *Le débrouillard*. Romanzo in prima persona:

“Moi, Omar, le cadet de ma famille”, *Matraqué...*, p.15

¹⁹⁵ A. Samb, *Matraqué par le destin ou la vie d’un talibet*, Dakar, Nea, 1973

è connotato da una narrazione che fin dall'inizio simula una comunicazione orale con un uditorio al quale Omar si riferisce sia in modo implicito attraverso delle reiterate interrogazioni:

“Aussi je devins de très bonne heure orphelin de père. Ce dernier, je ne l’ai jamais connu, cela allait de soi. Comment était-il? Je ne saurais le préciser”, *Matraqué...*, p. 16¹⁹⁶;

“Qui était Aminata Sall?”, *Matraqué...*, p. 20;

ma anche attraverso espliciti richiami, interpellandolo direttamente con il pronome ‘vous’:

“Tenez, un jour je jouais avec ma grande sœur Diale”, *Matraqué...*, p. 24;

“Lorsque ma tante Fâlli eut vite fini de préparer le repas, tous se trouvèrent à l’ombre, réunis sous le portique. Qui croyez-vous qui partageât le repas? Si cela vous surprend, je ne fus pas moins ébahi de voir l’oncle Tolé servir la ‘sanglée’ dans deux vases en bois...”, *Matraqué...*, p. 32;

“Je vous assure que lorsqu’il eut chanté ces deux vers repris en chœur de jeunes filles au son du tam-tam...”, *Matraqué...*, p. 172.

L’istanza di narrazione alimenta un rapporto di allocuzione con il proprio uditorio, rapporto che culmina nell’invito a farsi seguire nel viaggio. In tal modo, l’istanza dichiara, seppur implicitamente, la presenza fisica del pubblico nel proprio spazio enunciativo:

“Si on veut une confirmation, une preuve irrécusable, qu’on vienne avec moi à Badar”, *Matraqué...*, p. 42.

¹⁹⁶ Cfr. anche le pp. 5, 17, 20, 32, 44, 83, 121, 146.

Anche in questo caso il testo presenta una certa dose di ambiguità manifesta nel fatto che, dopo aver assistito a una strategia enunciativa che propone una convincente simulazione di una narrazione orale - anche se non di tipo tradizionale -, all'improvviso nel testo si manifesta una seconda istanza, che non solo si fa carico della continuazione della narrazione secondo le modalità precedentemente indicate, ma da l'avvio a un preciso e insistente riferimento all'atto della scrittura e della lettura, fino ad allora inespressi:

“Pour le moment, je reprends le récit là où Omar s'était arrêté. Il me passe son cahier et son stylo. Il s'éclipse. Si je me permets de m'atteler à cette tâche, c'est que j'ai fait avec lui mes études primaires à Kébémér, puis secondaires au Lycée Faidherbe à Saint-Louis et parce que nous ne nous quittons jamais”, *Matraqué...*, p. 104;

“Je présente mes excuses aux lecteurs qui auraient voulu voir Omar continuer sur le ton direct son propre récit. Comment ce garçon s'est-il présenté à moi lors de notre première rencontre?”, *Matraqué...*, p. 105;

“Celui qui écrit ces lignes verra sa tête mise à prix, si jamais ce récit aura été connu”, *Matraqué...*, p. 138;

“Je tremble à écrire ces mots”, *Matraqué...*, p. 139;

“Je te coupe la parole, mon cher Omar, je ne vois pas l'intérêt de m'avoir passé ta plume”, *Matraqué...*, p. 173.

Il risultato è ancora una volta una sensazione di spaesamento, generata dall'oscillazione fra i codici enunciativi proposti dal narratore, e dovuta al fatto che la narrazione non giustifica in nessun momento questa ambiguità. In questo senso, è opportuno vedere il caso di *La plaie*¹⁹⁷

¹⁹⁷ M. Fall, *La plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

di Malick Fall, il quale invece si pone in controtendenza rispetto ai testi finora proposti, inaugurando un nuovo atteggiamento nelle modalità narrative. Si tratta di un testo che, ad un'aspra critica sociale, affianca una ricerca a livello espressivo, con particolare riguardo all'oralità. In questo caso un narratore anonimo riporta la drammatica storia di Magamou Seck, giovane abitante di un villaggio che si trasferisce nella città di N'Dar. Analogamente a *Le débrouillard*, il contratto con il lettore-uditore viene immediatamente regolato. L'istanza di narrazione anonima inizia a rivolgersi e a stimolare l'attenzione di un uditorio, anch'esso anonimo, fin dalle prime battute del testo:

“Magamou manifestait des signes d'inquiétudes dès qu'on parlait d'hôpital. N'avait-il pas appris que rares étaient les malades qui sortaient de ce lieu, sains d'esprit et de corps?”, *La plaie*, p. 21

“Pourquoi griller sous le soleil, suer toute la journée pour un maigre revenu? A la ville, les fainéants du village, les Mor-Nélévane, les Mawa-Tailliel et tous les parasites avaient fait fortune. La preuve? leurs casques de Gambie, leurs lunettes, leurs bracelets-montres, leurs sandales... Surtout ah! leurs portefeuilles!”, *La plaie*, p. 30;

spingendosi a invitarlo a rivolgersi direttamente a Magamou per verificare la sua abilità affabulatoria:

“Magamou connaissait pourtant une vie intérieure épaisse, d'une certaine facture. Oh, il ne s'encomrait pas de théories compliquées... Donnez-lui en vrac des problèmes moraux à résoudre; adressez-vous à sa mémoire; demandez-lui son opinion sur la nécessité d'une police urbaine ou d'un dispensaire de brousse: il dissertera à merveille. Parlez-lui de sa vie au village: vous verrez qu'il a le don de

manipuler le souvenir [...] Son passé? Des images s'en détachèrent sans peine, à la fois si lointaines et si proches", *La plaie*, p. 26.

Come i testi precedenti, anche *La plaie* riserva delle sorprese. L'istanza anonima di narrazione all'improvviso apre un canale di dialogo con il protagonista della storia che sta raccontando¹⁹⁸:

"C'est bien une de tes farces, avec son sédiment de revanche! As-tu jamais ri de bon cœur? Sans malice? Tiens, tiens, c'est-là que tu as connu M. Gueillot! Un Blanc frisant la cinquantaine, dos rentré et ventre rebondit", *La plaie*, p. 93;

"C'est fini tout ça, Magamou! Secoue-toi un peu; sois réaliste. La plaie t'aurait infligé un de ces handicaps!...Tu le sais parfaitement. En faisant l'inventaire des occasions perdues, tu as eu une certitude: pour tout le monde tu n'est qu'un vulgaire plaisantin; un médiocre envieux; un jaloux; un exécrationnable hypocrite. Tes moments de grâce - comme tu dis - tes pardons que tu distribues à la volée quand l'euphorie te gagne: de la blague! Tu es ignoble. Mais, bien puni, qui le mérite. Ta plaie s'envenime. Rongée, comprends-tu?", *La plaie*, p. 133.

L'interesse è dettato dal fatto che, per la prima volta, la simulazione di una comunicazione orale avviene al di fuori di una qualsiasi menzione esplicita dell'atto di scrittura, creando l'illusione di assistere in pieno a una *performance* narrativa orale. In realtà, seppur lievi, alcune tracce di questo atteggiamento (allocuzione implicita ed esplicita - mediante il pronome 'vous' - verso l'uditorio) sono reperibili in un testo antecedente. Si tratta del ben conosciuto *L'aventure ambiguë* di C. H. Kane¹⁹⁹:

¹⁹⁸ Analogamente a *Le débrouillard* e a *La plaie*, anche qui l'istanza di narrazione fa largo uso della funzione metalettica.

¹⁹⁹ C. H. Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Juillard, 1961

“Combien de temps dormit-il ainsi, près de cet absolu qui le fascinait et qu’il ne connaissait pas?”, *L’aventure...*, p. 53;

“L’histoire de la vie de Samba est une histoire sérieuse. Si elle avait été une histoire gaie, on vous eût raconté quel fut l’ahurissement de deux enfants (...) On vous eût dit quelle fut leur surprise...”, *L’aventure...*, p. 62;

“Pourquoi, en le regardant, Jean songea-t-il à certaine gravure de ses manuels d’histoire représentant un Chevalier du Moyen Age revêtu de sa dalmatique?”, *L’aventure...*, p. 66;

“Paul Lacroix, debout derrière la vitre fermée, attendait. Qu’attendait-il?”, *L’aventure...*, p. 86.

Il progetto di simulare, con maggiore o minore intensità, il discorso di un narratore orale è tanto più rilevante se si pensa che questi ultimi due testi (ma anche *Le débrouillard*) anticipano il romanzo che la critica considera come il capostipite nell’elaborazione di un sistema narrativo che riproduce la *performance* di un *conteur* africano, *Les soleils des indépendances*, pubblicato nel 1969 e per il quale è utile aprire una parentesi di comparazione. In questo romanzo e, in generale nell’opera narrativa di A. Kourouma, scrittore malinké della Costa d’Avorio, è a livello dell’istanza esplicita delegata a narrare all’interno del testo - il narratore - che viene riprodotto quell’insieme di procedimenti retorico-stilistici che contraddistinguono la *performance* di un *conteur* africano. A livello testuale, il risultato è un esempio straordinario di assimilazione dei modi dell’*oralità* nei modi della *scrittura*. Una delle peculiarità del primo romanzo di Kourouma, *Les soleils des indépendances*, è la presenza di un narratore esplicitato - *conteur* -, il quale adempie alla propria funzione attraverso una serie di procedure linguistiche codificate, specifiche della tradizione letteraria orale. Il *conteur* - sebbene non dichiara mai il proprio ruolo - stabilisce un asse di allocuzione

con un uditorio attraverso dei procedimenti di tipo fatico e conduce la narrazione fornendo al proprio allocutario delle anticipazioni sugli sviluppi della storia: il tutto attraverso la predominanza quantitativa della narrazione degli avvenimenti sul discorso - diretto e non - dei personaggi.

Anche in *Monné, outrages et défis*, secondo romanzo di Kourouma, il narratore viene delegato dall'Enunciatore a riprodurre, in un testo scritto, il simulacro della comunicazione orale di un *conteur* africano, ma all'interno di una soluzione diversa. Il narratore di *Monné, outrages et défis* non privilegia più la 'funzione di comunicazione' che caratterizzava in modo evidente il narratore di *Les soleils des indépendances*, ovvero non intrattiene più un rapporto di allocuzione con le altre istanze testuali; s'ispira piuttosto a quei procedimenti normalmente utilizzati da un *conteur* durante la propria *performance* per assumere la fisionomia linguistica dei personaggi della storia che racconta. Non si tratta più di adottare in maniera sporadica l'idioletto dei personaggi, 'il discorso diretto sostituito', come ne *Les soleils des indépendances*. In *Monné, outrages et défis*, il narratore si immedesima completamente nelle diverse istanze del récit. Il simulacro del *conteur* di *Monné, outrages et défis* risulta da un sistema enunciativo molto complesso e articolato.

Questa *pratica della sostituzione* è usuale nel teatro: basti pensare a una qualsiasi azione teatrale individuale in cui un attore inscena dei dialoghi simulando la presenza di due o più personaggi. Va da sé che lo spettatore non potrà mai credere d'essere di fronte a più attori reali, in quanto può via via verificare *de visu* la fonte dell'enunciazione. Ma se ciò è evidente nell'evento scenico, la realizzazione di questa pratica, in un testo scritto, può provocare un effetto di *trompe l'œil*. E' il caso di *Monné, outrages et défis* dove il simulacro testuale del *conteur* ricorre in modo massiccio a questo procedimento. Questo narratore-*conteur* in effetti si rappresenta, si materializza lungo tutta la narrazione sotto le spoglie dei personaggi della storia che racconta, dissimulando così la propria presenza, e di conseguenza il proprio

ruolo: ruolo che d'altronde non renderà mai esplicito nel corso della narrazione stessa, e sul quale non fornisce che delle rare e scarse indicazioni. E' solo verso la fine del testo che il lettore viene messo in condizione di cogliere lo statuto reale dell'istanza narrativa del *conteur*.

In un testo scritto, l'effetto di *trompe l'œil* dovuto a questo procedimento non comporta affatto lo stesso risultato che ha nella comunicazione orale. O meglio, nel testo scritto, con una simulazione dissimulata, si realizza pienamente l'effetto di *trompe l'œil* prefigurato per l'azione teatrale. Questo grazie al fatto che viene prodotta una simulazione (l'illusione di più personaggi) nel quadro di un'altra simulazione (il simulare un *conteur*) all'interno di un contesto (il testo scritto) in cui il lettore è sprovvisto della possibilità di verificare immediatamente la fonte, l'origine dell'enunciazione. Giocando su questo equivoco, il narratore di *Monné, outrages et défis*, esplicitamente omogeneo alla diegesi, si mette in scena dietro una serie di istanze narrative, alle quali è attribuita, in maniera fittizia, la responsabilità della narrazione²⁰⁰.

Tuttavia, dal punto di vista della strategia enunciativa, e in particolar modo per la coerenza con cui viene riprodotta la *performance*, bisogna considerare *La plaie* come un qualcosa di unico per quegli anni. La tendenza prevalente è quella in cui i codici dell'oralità e della scrittura non presentano un limite ben preciso, ma vengono proposti in una continua sovrapposizione. A conferma di ciò, proponiamo un testo che rispecchia in pieno questo particolare atteggiamento. *Le temps de Tamango*²⁰¹, primo romanzo di B. B. Diop, racconta alcuni avvenimenti politici avvenuti in Senegal dopo l'indipendenza dal punto di vista di un narratore che si colloca nell'anno 2060. In sintesi, intorno al 1967, dopo il fallimento di uno sciopero, un gruppo eversivo tenta senza successo di rovesciare il governo conservatore e di

²⁰⁰ Per un ulteriore approfondimento, rinviamo al nostro studio: *L'oralità narrativa ovvero la simulazione del conteur nell'opera di Ahmadou Kourouma*, 'Africa, America, Asia, Australia', 19, 1997, pp.193-206

²⁰¹ B. B. Diop, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981

eliminare il consigliere militare francese Navarro. Membro del gruppo, N'Dongo sfugge alla cattura e si fa assumere come domestico nella casa di Navarro per portare a termine l'impresa, ma finirà esso stesso vittima dei suoi compagni. Questa vicenda viene raccontata cent'anni più tardi da un narratore, Kader, che, non possedendo una piena comprensione dei fatti, accompagna la narrazione con una serie di note sulla difficoltà che ha riscontrato nel documentarsi:

“Les notes du Narrateur que voici ont été rassemblées au mois de juillet de l'an 2063. [...] Les notes que nous livrons ci-dessous proposent des repères objectifs (faits, dates, interprétations...). Rien de plus”, *Le temps de Tamango*, pp. 38-9;

Al primo narratore se ne aggiunge un secondo che, all'epoca - fittizia - della pubblicazione del manoscritto, accompagna il testo con una serie di commenti:

“N'est-tu pas fatigué de jouer au Narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur faire raconter n'importe quoi? Quand donc t'apercevras-tu de la vanité de ton entreprise? Tu ne réussiras jamais à camper tout le décor, plus tu t'acharne à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire, parce-que justement, mon pauvre Kader, tu n'est pas l'immense Gabriel Garcia Marquez...”, *Le temps de Tamango*, p. 123.

Parallelamente al riferimento alla scrittura si registra un rapporto di allocuzione con il lettore caratterizzato da un registro decisamente colloquiale, sottolineato dalla ricorrenza del verbo 'dire':

“Nous n'en ferons point mystère car nous savons que le lecteur, hélas, achète un roman pour savoir qui est qui et qui fait quoi. [...] Outrepasant nos droits et sans aucun respect pour la clandestinité, nous vous dirons que le MARS - dont faisait

partie N'Dongo - était dirigé par un nommé Kaba Diané”, *Le temps de Tamango*, p. 34;

“Nous pouvons d’ailleurs vous dire d’ores et déjà, avec un mépris superbe de la clandestinité romanesque, que sous peu Kaba Diané sera arrêté et assassiné en prison”, *Le temps de Tamango*, p. 59;

“D’ailleurs pourquoi te faire languir cher lecteur”, *Le temps de Tamango*, p. 85.

Questo sommarsi di istanze narrative apparentemente autonome si sviluppa all’interno di intrigo e di una cronologia pressoché impossibili da ricostruire. Di fronte a questi testi, l’impressione è quella di trovarsi in una situazione di transizione, resa manifesta dalla rottura con le narrazioni precedenti (ora la *performance* è sempre più intesa come elemento strutturante e non più tematizzato) e contrassegnata da una evidente voglia di oralità (il conversare), che si esprime tuttavia all’interno di una serie di convenzioni che testimoniano di uno stretto ma sicuramente più eversivo rapporto con la scrittura. Questo è tanto più evidente in quanto a un tipo di narrazione lineare e oggettiva, peculiarità delle narrazioni del primo insieme, si sostituisce una narrazione più spregiudicata e meno trasparente dal punto di vista enunciativo. Le istanze narrative si scompongono e si moltiplicano, aumentano i livelli narrativi, la narrazione è ricca di sfasature temporali e diventa via via meno agevole ricostruirne l’apparato enunciativo. Se da un lato la narrazione si sviluppa sfruttando le potenzialità espressive precipue alla comunicazione orale, è anche vero che il legame con la scrittura si rafforza con la ricerca di nuove soluzioni. Come in un *trompe l’œil*, queste istanze narrative, che a livello enunciativo forse ricordano maggiormente i ‘conversatori’²⁰² di Sterne o di Diderot che non un *conteur* africano, riducono di fatto la distanza fra narratore e

²⁰² Si tratta di Narratori sempre rivolti verso il loro pubblico e che Genette definisce ‘conversateurs’ o ‘raconteurs’. Cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 304

narratorio. L'orale in questo modo inizia a sovrapporsi ai modi della scrittura attraverso le possibilità offerte dalla scrittura stessa.

La performance come elemento strutturante la narrazione: l'insieme dell'oralità

In questo processo verso una progressiva oralizzazione della scrittura²⁰³, sul finire degli anni '80, le narrazioni ricorrono sempre più insistentemente ai modi dell'oralità, presentando la *performance* sotto forma di simulazione e non più di rappresentazione²⁰⁴. La tendenza dominante è quella di fingere che il testo - o ampi settori di questo - siano il prodotto di una comunicazione orale. Questo però non avviene in modo univoco ma piuttosto all'insegna della variabilità delle strategie enunciative le quali si caratterizzano per una maggiore maturità rispetto al passato. Abbandonata in modo definitivo l'ambientazione della *performance* all'interno dell'universo tradizionale, ora i narratori assumono le fisionomie più svariate, in sintonia con la mutata composizione sociale: giornalisti, malati, disoccupati, poliziotti. Di conseguenza, anche le narrazioni risultano da modalità enunciative eterogenee, volta per volta frutto di trascrizioni, registrazioni, confessioni o semplici ricordi.

Quanto segue è una proposta di sintesi delle diverse simulazioni di una *performance* non convenzionale che sono reperibili all'interno del romanzo senegalese a partire dagli anni '90. *Terreur en Casamance*²⁰⁵ di A. Ndiaye offre, dal punto di vista enunciativo, una strategia simile a quella rilevata in *La plaie*. Un narratore racconta le vicissitudini che lo hanno visto coinvolto suo malgrado negli scontri che contrappongono gli indipendentisti della Casamance ai soldati governativi. La *performance* si sviluppa tramite una narrazione in prima persona il

²⁰³ A questo proposito è opportuno ricordare che gli anni '70 sono marcati dalla larga diffusione del romanzo *Les soleils des indépendances* di A. Kourouma, fortemente innovatore dal punto di vista espressivo e fra i migliori esempi di oralità narrativa. Ai margini di un incontro a Bologna, il romanziere B. B. Diop affermava di averlo letto numerose volte.

²⁰⁴ Se nel succitato periodo la simulazione di una *performance* può essere considerata come la tendenza dominante, permangono tuttavia degli ambiti in cui si privilegia la sua rappresentazione. Cfr. A. Sow Fall, *Le jujubier du patriarce*, Dakar, Caec/Khoudja, 1993, in particolare le pp. 74, 96-97, 125-144 oppure A. G. Ndiaye, *La graine de vermine*, Dakar, Nea, 1988 di cui forniamo in seguito alcuni esempi.

²⁰⁵ A. Ndiaye, *Terreur en Casamance*, Paris, L'Harmattan, 1994

cui apparato enunciativo evita qualsiasi riferimento alla dimensione della scrittura, sviluppando un intensissimo rapporto di allocuzione con un uditorio, caratterizzato da un registro popolare:

“L’air frais du matin est revigorant après une nuit passée à réfléchir sur ce qui m’a amené à entreprendre ce voyage sur Ziguinchor, avec pour tout bagage, un sac de madd. Mais laissez-moi vous dire comment cela est arrivé”, *Terreur en Casamance*, p.9;

“Tu ne peux pas t’imaginer ce que j’ai fait. J’ai d’abord dit merde au patron de la boîte dans laquelle je travaillais. [...] J’y gardais mes frusques de mendiant et le lendemain, je repartais au premier appel du muezzin. Ce muezzin de mon quartier que je haïrai toute ma vie. Non mais quoi? Savez-vous ce qu’il a fait un matin?”, *Terreur en Casamance*, p.10.

Si tratta di una strategia che presenta una leggera dose di ambiguità in quanto l’istanza responsabile della narrazione si rivolge, da una stanza d’ospedale, volta per volta a un uditorio singolare e plurale che, a seconda dei momenti, oscilla fra la presenza e l’assenza, ricordando in questo modo quei testi che negli anni ‘60 imbarazzavano per il fatto di proporre contemporaneamente al lettore delle convenzioni contrapposte²⁰⁶.

“Pas de quoi aller dans le monde, comme vous le voyez”, *Terreur en Casamance*, p.29;

“Si vous n’avez jamais vu la momie de Ramsès, vous n’aurez pas à vous déplacer jusqu’à Londres; il vous suffit de venir me voir. Je suis enturbanné, pis qu’un arabe de retour de la sainte Mecque. L’infirmière de garde est une jolie demoiselle élancée.

²⁰⁶ Più che la volontà di superare un’idea di verosimiglianza, coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa, riteniamo che ciò sia imputabile a una certa mancanza di rigore da parte dell’autore, cosa che peraltro non inficia la volontà di oralità, alla base del progetto espressivo di questo romanzo.

[...] J'ai oublié de vous dire: je suis ici depuis bientôt quarante-cinq jours et je n'ai reçu la visite de personne", *Terreur en Casamance*, p. 157;

Di tutt'altro segno, l'esperienza illustrata da *Les tambours de la mémoire*²⁰⁷, secondo romanzo di B.B. Diop che narra il mito di Johanna Simentho alias Aliin Sitoeye Jaata, regina di Wissombo, figura storica della resistenza della Casamance alla colonizzazione francese e, dopo l'indipendenza, al nuovo regime senegalese. Fin dalle prime battute, il narratore si rivolge al proprio uditorio in modo abbastanza insistente:

“Si vous aviez connu Ndella il y a une dizaine d'années, je veux dire à l'époque où elle vivait en concubinage (j'utilise ce mot sans rancœur aucune, c'est le seul adéquat)”, *Les tambours...*, p.6;

“Comme j'en suis arrivé à épouser une telle fille, vous le saurez peut-être plus tard, encore que je ne sois pas tout à fait sûr de le savoir moi-même”, *Les tambours...*, p.7;

“Le nom de Fadel ne vous dira probablement rien. Mais vous ne pouvez pas ne pas avoir entendu parler de son père El Hadj Madické Sarr”, *Les tambours...*, p.7;

“Je dois avouer, au risque de vous faire bondir d'indignation, que je n'ai pas pu réprimer un vague sentiment de soulagement. Entendons-nous bien: je ne souhaitais pas du tout la mort de Fadel”, *Les tambours...*, p. 10.

La simulazione di una *performance* avviene all'interno di un testo che presenta una struttura enunciativa complessa. Il romanzo è centrato sul viaggio di un giovane di Dakar, Fadel Sarr, nella regione della Casamance alla ricerca delle tracce del mito di Johanna, ritrovandosi poi a vivere - e a morire - in un accampamento di guerriglieri indipendentisti. La storia di questo

²⁰⁷ B. B. Diop, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1988.

viaggio viene ricostruita a posteriori da due amici grazie ad alcuni scritti autobiografici di Fadel pervenuti loro. La narrazione è costituita così dal racconto in prima persona di Ndella e Babou che funge da cornice alla storia di Fadel. La *performance* narrativa non viene operata da un'unica istanza, nella fattispecie maschile:

“Croyez-moi: ce n'est plus tout à fait le même Ismaila (aigri, envieux, lâchement prudent, je connais mes défauts, n'est-ce pas?) mais bien un autre homme qui vous parle”, *Les tambours...*, p. 41;

ma anche da una seconda istanza, femminile, che si colloca sullo stesso livello della prima:

“Nous étions seules à la maison depuis de longues heures [...] La conversation languissait, entrecoupée de silences un peu gênés. Est-ce à cause de cela que j'ai eu brusquement cette idée tout à fait stupide de montrer notre récit à Aïda?”, *Les tambours...*, p. 216.

Si tratta di un'inedita comunicazione polifonica a due voci che, di fronte a un uditorio, si alternano nella gestione narrativa della cornice e nella ricostruzione della storia di Fadel:

“Comme je vous le disais tout à l'heure, j'ai reçu un colis de Wissombo [...] J'ai ouvert le paquet sur-le-champ. En effet Fadel revenait pour ainsi dire me tourmenter, se glisser à nouveau silencieusement, insidieusement, entre Ndella et moi. Tous ses papiers intimes étaient là: le brouillon d'une longue lettre (non expédiée probablement) à son frère Badou, des notes de voyage, de surprenantes notations philosophico-historiques, etc. On verra plus loin qu'il était bien entendu constamment question de la reine Johanna”, *Les tambours...*, p. 45;

“Par souci d'objectivité nous avons préféré mettre en forme les cahiers posthumes de Fadel. Plus précisément, nous avons mis au propre le brouillon de ce qui aurait sans

doute été son autobiographie. [...] Voici donc le résultat de notre reconstitution”,
Les tambours..., p. 49-50;

Slegata dall’universo tradizionale, la *performance* narrativa della coppia si articola a livello di racconto primo - marcatamente orale - il quale contiene al proprio interno un racconto secondo, che consiste in una trascrizione:

“Il a fallu plusieurs mois à Fadel pour s’apercevoir un jour presque au hasard et avec stupeur qu’il menait en fait une enquête en règle sur Johanna [...] Voici ce passage: ‘Muni de jumelle, le colonel put la voir s’avancer sur la piste, accompagnée de ses fidèles”, *Les tambours...*, p. 59

“Qu’est-elle devenue, Maï, au moment où j’écris ces lignes? Mes missives enflammées et presque quotidienne puisées sans vergogne dans un vieux livre: ‘Maï, peux-tu compter les grains de sable du Sahara?’”, *Les tambours...*, p. 99

L’interesse di questo romanzo di indubbio valore letterario deriva dal fatto che, contrariamente a quanto avveniva nei testi del primo insieme, contenitori di *performances*, in questo caso è la simulazione di una narrazione orale a contenere al proprio interno un testo scritto. Si assiste in questo senso a un radicale ribaltamento delle convenzioni che finora hanno regolato la manifestazione del fenomeno dell’oralità narrativa. Anche se il romanzo di Diop non è che uno dei testi che sviluppano delle modalità enunciative innovative: tra questi va annoverato senz’altro *Mademba* di K. Fall²⁰⁸, per il quale si potrebbe coniare l’espressione di *neo-oralità narrativa*. Questo romanzo consiste nella trascrizione delle memorie, incise su nastro, di un giovane senegalese ricoverato in ospedale in seguito a una malattia per la quale rischia di perdere per sempre la voce:

²⁰⁸ K. Fall, *Mademba*, Paris, L’Harmattan, 1990.

“Le récit qui suit est la transcription de bandes de cassettes enregistrées au Centre hospitalier universitaire de Faan, à Dakar. Le narrateur, un jeune homme de dix-neuf ans, attend de subir une intervention chirurgicale délicate à l’issue de laquelle il craint de mourir, ou au mieux, de rester aphone pour le restant de ses jours”, *Mademba*, p. 7;

L’istanza di narrazione qui introdotta - il malato - diluisce la propria *performance* narrativa su più giorni in assenza di interlocutore o, meglio, rivolgendosi espressamente a un interlocutore virtuale:

“J’aurais dix-neuf ans dans quelques jours, chers auditeurs que je ne connais pas et qui allez peut-être prendre connaissance de mon histoire”, *Mademba*, p. 12;

Il caso di *Mademba* è interessante in quanto se da un lato presenta una diluizione della narrazione durante più sere - alludendo gli appuntamenti cadenzati del *conteur*²⁰⁹ - propone d’altro canto un modello di *performance* decisamente inusuale in ambito africano, contraddistinto com’è per un esplicito riferimento a un uditorio *in absentia*, reso possibile dalla mediazione operata dalla tecnologia²¹⁰. La *performance*, pur rivestendo un ruolo predominante nell’equilibrio della narrazione, è tuttavia contenuta all’interno di una cornice, in cui viene esplicitata l’operazione di trascrizione dei nastri registrati. Inversamente a *Les tambours de la mémoire*, in questo caso è il racconto orale ad essere contenuto in un racconto scritto di livello narrativo superiore.

²⁰⁹ Un esempio per tutti è *Les indiscretions d’un vagabond* di Guy Menga.

²¹⁰ Grazie alla massiccia diffusione delle tecnologie di comunicazione, non è raro ascoltare dei *griots* alla radio o alla televisione. La *performance* narrativa in assenza di uditorio è un fenomeno non più raro nella cultura senegalese.

Questo continuo richiamarsi alla scrittura non può non attirare l'attenzione, come se l'orale non potesse liberarsi e fare a meno di rivendicare lo scritto. La tendenza a operare una progressiva oralizzazione è infatti affidata ad architetture enunciative sempre più elaborate e complesse, testimoni di un riferimento alla scrittura sentito e mostrato come implicitamente imprescindibile, come illustra bene il caso di *Les traces de la meute* di B.B. Diop²¹¹. Il romanzo si sviluppa intorno alla vicenda dell'assassinio di un certo Kairé, in un piccolo villaggio della provincia senegalese. La struttura narrativa è divisa in tre grandi momenti: un racconto primo che contiene un racconto secondo che a sua volta ne contiene un terzo, i quali volta per volta e per esplicita menzione delle rispettive istanze, si ispirano alle convenzioni e della scrittura e dell'oralità. Nel racconto di primo livello l'istanza narrativa, Raki, annuncia di voler ricostruire le varie fasi di quest'oscura vicenda e implicitamente allude al proprio lavoro di scrittura:

(racconto scritto di Raki)

“Ce soir, assise à ma table de travail, devant la fenêtre ouverte pour laisser entrer un peu de fraîcheur, je me demande s'il faut retourner le couteau sur la plaie”, *Les traces*, p.20;

Ad un certo punto della propria indagine, Raki cede la narrazione a una seconda istanza, un giornalista di nome Mansour, che all'epoca dei fatti aveva seguito da vicino il caso e che al momento del racconto giace gravemente malato in un letto d'ospedale. Il giornalista fornisce in modo esteso la propria versione dei fatti a Raki, alla quale continuamente si rivolge con delle domande. Ecco il momento della transizione dal racconto primo al secondo e, di seguito, alcune allocuzioni:

(transizione tra il testo scritto di Raki e il racconto orale di Mansour)

²¹¹ B. B. Diop, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

“Mais par son art de la parole, Paa’ Mansour pouvait, chaque jour, tuer plus sûrement la mort elle-même. Je l’écoutais. Il disait: “Diéry Faye accueillit sans surprise ni émotion la nouvelle de sa libération. Il avait eu pendant les neuf années à la prison de Rebeuss, un comportement irréprochable. Ma fille, le nom de cette prison rime si parfaitement avec Mbeubeuss. Connais-tu Mbeubeuss, ma fille?...”

Diéry Faye accueillit sans surprise ni émotion la nouvelle de sa libération. Il avait eu pendant les neuf années à la prison de Rebeuss, un comportement irréprochable. Ma fille, le nom de cette prison rime si parfaitement avec Mbeubeuss. Connais-tu Mbeubeuss, ma fille? Eh bien, c’était le plus gigantesque dépôt d’ordures de ce pays”, *Les traces*, p. 104-6;

“Je vais pourtant essayer de te faire comprendre son état d’esprit une heure après sa sortie de prison. Sais-tu ce qui arrive à l’oiseau en captivité lorsque, réussissant à s’enfuir de sa cage, il réjoint les siens dans la forêt? Eh bien, les autres oiseaux l’entourent poussant des cris dont Dieu seul connaît le sens, puis ils le déchirent à coups de bec jusqu’à ce que mort s’ensuive. Veux-tu que je te dise pourquoi, Raki?”, *Les traces*, p.111;

“Je vois que tu souris, c’est drôle n’est pas, Raki?”, *Les traces*, p.124;

“A ce point de mon récit il faut que je te parle longuement de l’agent de police Déthié. Il a joué, comme tu le verras, un rôle crucial dans le destin de Diéry Faye. [...] Pour te faire une idée du personnage...”, *Les traces*, p.127

I racconti marcatamente orali di Mansour si prolungano per alcuni giorni fino a che, arrivato a un momento cruciale della malattia e della narrazione, il giornalista cede la parola a una terza e ultima istanza: Diéry Faye, l’assassino di Kairé, con il quale a suo tempo si era intrattenuto diverse serate. La narrazione entra così in un terzo livello:

(transizione tra il racconto orale di Mansour e quello di Diéry Faye)

“Diéry Faye en vint tout naturellement à me parler, par bribes, je dirais même par éclats, de la mort de Kairé.

Ma fille, qu’est-ce qui est le plus important: le récit de Diéry Faye ou les circonstances dans lesquelles il eut lieu? Le récit lui-même sans doute, la chasse à l’homme, la nuit, dans les rues étroites et obscures de Dunya...

Pourtant, de ces soirées de juillet, j’ai surtout gardé, avec un sentiment de plénitude, le souvenir ébloui de la manière de Diéry Faye. Nous nous installons dehors [...] L’un de nous deux faisait le thé [...] La voix de Diéry Faye était grave et profonde [...] J’écoutais les paroles de Diéry Faye. Et ses longs silences. Les silences de Diéry Faye...

Mansour, tout cela s’est passé il y a si longtemps que, je le sens, je ne saurais commencer qu’en disant: il était une fois...”, *Les traces*, p.179-183.

“Il me faut tout d’abord te dire cette histoire, Mansour”, *Les traces*, p. 187;

“Je te le demande, à toi qui fut son ami d’enfance: Kairé était-il normal?”, *Les traces*, p. 197;

“A ce point de mon récit et avant de te raconter cette bastonnade, j’ai envie de te dire une chose, Mansour”, *Les traces*, p. 210.

Il racconto si conclude con una favola inventata da Kairé, riportata da Diéry Faye:

“Kairé était un conteur irrésistible. La fable fut un pur ravissement. Voici pour toi qui fut son ami d’enfance, des fragments de la fable qui coûta peut-être, mais peut-être seulement, la vie à Kairé”, *Les traces*, p. 215.

Volendo formulare delle considerazioni a partire dall’analisi di quest’ultimo campione di testi, si potrebbe dire che sul piano dell’enunciazione narrativa, pur privilegiando le modalità discorsive che caratterizzano la comunicazione orale, la scrittura è tuttavia oggetto di continui richiami: espliciti quando si manifesta come una trascrizione, impliciti quando il testo

presenta un forte grado di elaborazione a livello di architetture enunciative. Mentre nel primo insieme di testi, tra il richiamo esplicito all'atto della scrittura e i modi dell'oralità, vi era un'indubbia e netta separazione, nel secondo insieme questa distinzione è decisamente meno evidente. Assistiamo a una serie di sovrapposizioni di codici - scritto e orale - in cui prevale comunque la tendenza a modellare la narrazione a partire dall'orale. In questo senso vorremmo definire questo corpus di testi come 'insieme dell'oralità', considerando però questa come funzione di complesse architetture scritturali.

Ciò detto, questi testi costituiscono un particolare universo il cui nucleo poetico, oltre che dalla storia raccontata, sembra essere rappresentato dalla narrazione stessa e dall'attenzione quasi febbrile che le viene dedicata dalle istanze narrative. Un esempio in questo senso proviene da un breve romanzo di A. G. Ndiaye, *La graine de vermine*²¹², centrato su un episodio della contestazione studentesca all'università di Dakar e della conseguente repressione in cui il narratore-protagonista perde un braccio. Narrazione in prima persona, alterna alla rappresentazione della *performance* la sua simulazione e si caratterizza per la fitta presenza di *micro-récits*, frutto dell'istanza narrativa e delle persone che la circondano, com'è possibile desumere dagli esempi che seguono:

“ - Ouvre tes oreilles, rêveuse, que je vous raconte mon aventure de cette nuit, différente des bagatelles que tu lis à longueur de journée - [...] Heureux d'être enfin le centre d'intérêt, Alassane commence son récit”, *La graine de vermine*, pp. 5-6;

“- Je viens de me rappeler une anecdote.

- Raconte-la moi.

- C'est quand j'étais à l'école primaire...”, *La graine de vermine*, p. 37;

²¹² A. G. Ndiaye, *La graine de vermine*, Dakar, Nea, 1988.

“Mes seuls moments de bonheur se situent aux heures de visite, quand Alassane et Mapaté viennent me raconter les dernières nouvelles”, *La graine de vermine*, p.60;

“Mapaté toujours expansif, profite de la bonne humeur revenue pour raconter son récit préféré. Il mime la frousse du Docteur, lors de ce qu’on avait convenu d’appeler l’opération clinique”, *La graine de vermine*, p. 72;

“Dominant le bruit de la musique, je leur raconte la récente visite de la mère d’Odile”, *La graine de vermine*, p. 74;

La esplicita volontà di raccontare viene peraltro accompagnata da un’apparato discorsivo particolarmente orientato verso un uditorio:

“N’étais-je une plaie vivante, dont la présence crée une disharmonie? Osons l’avouer sans nous voiler la face”, *La graine de vermine*, p. 66;

“C’est une situation à la fois redoutable et savoureuse que ce don d’ubiquité mentale que j’ai acquis. Tenez! J’ai beaucoup de succès à la mosquée, à l’église ou au bois sacré où les hommes cherchent la présence divine”, *La graine de vermine*, p. 67;

A questo proposito, vorremmo presentare due romanzi che riassumono egregiamente la tendenza a coniugare un esplicito riferimento all’oralità narrativa ad elaborate architetture enunciative marcatamente ‘scritte’, facendo del raccontare, prima che del racconto, il loro progetto estetico. Si tratta di *Le jeu de la mer* di K. Sylla²¹³ e di *Le cavalier et son ombre* di B. B. Diop²¹⁴, entrambi di notevole interesse a livello formale e di indubbio valore letterario. Nel romanzo di K. Sylla l’allusione all’atto del raccontare è esplicita fin dal titolo. *Le jeu de la mer* rinvia infatti alla ben nota formula con la quale il *conteur* conclude immancabilmente

²¹³ K. Sylla, *Le jeu de la mer*, Paris, L'Harmattan, 1992.

²¹⁴ B. B. Diop, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997

la propria narrazione: *fala léeb tàbbee daanu géej* che letteralmente significa: *da qui il racconto prende il volo per lanciarsi in mare*²¹⁵. Il romanzo poggia su una narrazione che alterna due punti di vista che all'origine si situano su due livelli diegetici diversi. Il primo, quello di un investigatore, Assane, che dopo aver intrapreso alcuni capitoli di un romanzo, ne dimentica per vent'anni il manoscritto incompiuto in un cassetto:

“Le manuscrit avait disparu dans un déménagement. Il n’espérait pas le retrouver dans le désordre du hasard”, *Le jeu de la mer*, p. 156.

Il secondo, quello di due personaggi del manoscritto di Assane, Aissa e Rama, le quali fuoriescono dalla finzione per collocarsi sullo stesso livello diegetico dell'investigatore, per compiere il loro destino per lungo tempo sospeso:

“Assane poussa le portail, entra, s’avança dans l’allée. Les graviers sous ses pas crissaient, aspergeant la cour d’une musique marine. Il lut sur le visage des jeunes filles une surprise qui rejoignait sa propre stupéfaction. Il sortit de sa poche l’inséparable carnet rouge. Le portrait robot se matérialisait en face de lui, en deux exemplaires identiques à première vue.

- Aissa, Rama! murmura-t-il

- Vous nous connaissez? s’empressa de demander Aissa”, *Le jeu de la mer*, p. 151;

“C’étaient bien ses propres créatures. Elles s’étaient échappées d’une fiction vieille de vingt ans qu’il avait commise puis abandonnée. Ses personnages achevaient le destin qu’il n’avait pas mené à son terme”, *Le jeu de la mer*, p.155.

²¹⁵ Cfr. P.S. Diop, *Archéologie..(tome I), op.cit.*, p. 334

In base a questo presupposto, la narrazione procede alternando il punto di vista di Assane alla ricerca dei suoi personaggi, a quello, doppio, di Rama e Aïssa le quali si producono nella continua enunciazione di racconti:

“Aïssa ouvrit l’écritin, renversa les perles sur le sable. Elles lui appartenaient. Le jeu de la mer les lui avait offertes et elle les regardait, ce matin-là, avec une toute nouvelle audace, éparses à ses pieds. Elles lui donnaient tout le pouvoir sur la parole. Chacune d’elles symbolisait un conte à venir parmi les nombreux qu’elles pouvaient construire pour distraire le jour. Allait-elle se les approprier toutes, ou en offrir quelques-unes à Rama?”, *Le jeu de la mer*, p. 44.

Il fatto è che, nel loro divenire, i racconti promossi dalle due giovani hanno il potere di modificare la realtà in cui si sono inserite. Si innesca in questo modo un gioco straordinario di rinvii tra scrittura e oralità: l’investigatore che ricerca nel proprio manoscritto gli indizi per reperire le due ‘conteuses’. Proprio in questo febbrile intrecciarsi e fondersi di voci eterogenee, consiste il nucleo poetico del romanzo:

“Il nota soigneusement le peu qu’elle lui avait relaté. A mesure qu’il écrivit, l’histoire s’introduisit en lui, l’interrogeait”, *Le jeu de la mer*, p.67;

“Aïssa ouvre la main; d’un geste subtil, elle fait disparaître le cheval du récit”, *Le jeu de la mer*, p. 76;

“Aïssa retournait vers le territoire des songes. Elle voulait user toutes les perles avant le crépuscule. Elle ouvrit un récit. ‘Le jour poursuivit sa course sur la corniche...’”, *Le jeu de la mer*, p. 81;

“L’océan avait obéi à Aissa. Il avait quitté le rivage, à sa demande, pour visiter la demeure. Ainsi apprenaient-elles, au détour d’une dispute, leur pouvoir sur la réalité. Elles pouvaient modifier le cours des choses”, *Le jeu de la mer*, p.112.

Per concludere questa sezione, vale la pena esaminare un romanzo che sembra riassumere in toto quanto visto finora. Ultimo in ordine cronologico all’interno del corpus senegalese, *Le cavalier et son ombre* è un romanzo lirico e grave che conferma l’orientamento del suo autore non solo verso simulazioni di narrazioni orali, ma anche verso architetture narrative decisamente complesse. Infatti, come nelle opere precedenti, anche in questo caso il fenomeno dell’oralità narrativa risulta alla fine di un’articolata strategia che si presenta su diversi piani del testo. Una sintesi della storia aiuta a capire meglio quanto avviene. Il *récit* si apre in un villaggio africano di frontiera, lungo un fiume, mentre un viaggiatore solitario, Lat-Sukabé, attende un’imbarcazione che lo possa traghettare sull’altra sponda del fiume dove una donna, Khadidja, lotta contro la morte:

“Je suis arrivé hier, peu après minuit, à l’hôtel Villa Angelo. C’est mon tout premier séjour dans cette paisible ville de l’Est et je sens, déjà, à quel point il me sera difficile de trouver une pirogue pour Bilenty, ma destination finale, sur l’autre rive du fleuve”, *Le cavalier...*, p.11

L’attesa del traghetto si prolunga per tre giorni durante i quali il viaggiatore racconta alcune delle vicende che hanno marcato la sua lunga relazione con Khadidja. La narrazione segue un filo lungo il quale convergono episodi del passato e frammenti del presente con una costante attenzione nei confronti dell’uditorio, al quale Lat Sukabé fornisce anticipazioni e orientamenti, com’è possibile vedere da questi esempi:

“Je suis ensuite descendu au night-club de l’hôtel, où j’ai fait la connaissance de cette fille, Yande, dont je parlerai tout à l’heure. En ce moment-ci, je suis debout au comptoir, dans le hall poussiéreux du Villa Angelo”, *Le cavalier...*, p. 20;

“Moi, il me tapait sérieusement sur les nerfs, si vous voulez savoir la vérité”, *Le cavalier...*, p. 21;

“Je m’en souviens, ce soir, saisi d’une émotion que je veux partager avec vous, avant de poursuivre la modeste relation de mon séjour dans cette ville”, *Le cavalier...*, p. 79.

“Cette épisode constitue, d’une certaine manière, le tournant de mon histoire. Cette dernière phrase est d’ailleurs, je m’en rends compte, d’une ambiguïté significative: il s’agit autant de ma propre histoire que de celle que je m’efforce de vous conter avec, je l’admets, beaucoup moins de talents que Khadidja.

Voici ce qui s’est passé certain jour mémorable”, *Le cavalier...*, p. 113.

“Mais attendez, je ne vous ai pas encore dit le plus extraordinaire. Eh bien, voici”, *Le cavalier...*, p.121

L’asse attorno al quale ruota la narrazione di Lat-Sukabé si fonda su un’episodio del passato le cui conseguenze sono all’origine del suo viaggio:

“Ces années-là furent réellement cruelles et, si vous en doutez encore, laissez-moi donc retourner le couteau dans ma propre plaie. Et à vrai dire, je ne meurs pas d’envie de raconter ce qui s’est passé ce samedi-là, mais, si je m’en dispense, personne ne comprendra pourquoi je suis un client de Villa Angelo”, *Le cavalier...*, p. 37.

Al ritorno dall’Europa, la coppia rientra in una città africana nella più totale indigenza allorquando un non meglio definito individuo offre a Khadidja un impiego come ‘conteuse’:

“Elle ne pouvait pas refuser l’emploi - si on peut appeler cela un emploi - de conteuse professionnelle que lui avait offert le mystérieux individu qui a peut-être causé sa perte”, *Le cavalier...*, p. 32.

In questo modo, per delle curiose ragioni professionali, il raccontare - dimensione fino ad allora marginale nell’equilibrio della coppia - entra prepotentemente a far parte della loro vita per diventare l’oggetto di una ricerca man mano sempre più ossessiva. Le mansioni di Khadidja consistono nel raccontare qualsiasi storia lei desideri all’interno di uno spazio chiuso nelle cui adiacenze c’è qualcuno in ascolto. Così, in questa situazione enunciativa particolare, scadenzata lungo diverse sedute di narrazione in assenza-presenza di un uditorio mai definito, da una fase iniziale dove l’imbarazzo e l’inesperienza condizionano la *performance* narrativa di Khadidja:

“Les histoires qu’elle improvise ce jour-là, d’une voix mal assurée, furent, il faut bien le dire, assez plates”, *Le cavalier...*, p. 60;

“Ainsi, la première histoire que raconta Khadidja fut celle, absolument authentique, d’un yorkshire mort quelques années plus tôt à Vilnius. Elle appela son récit *Le sourire perdu de Ghudra*. Elle aurait certainement pu trouver mieux, je vous l’accorde, mais il ne faut non plus oublier que Khadidja était à ses débuts”, *Le cavalier...*, pp. 60-1;

si passa lentamente a una fase più matura in cui la ricerca acquista spessore. A un primo momento di smarrimento, segue dunque un periodo più fecondo in cui Khadidja si rivolge al patrimonio narrativo africano, dal quale inizia a attingere non solo l’aspetto contenutistico - le

differenti storie - ma a sperimentarne anche gli aspetti formali - i modi di raccontare queste storie - secondo i canoni consolidati della propria tradizione orale:

“Elle se prit très vite au jeu et décida, les jours suivants, d’établir, par une préparation adéquate, un lien plus fort, quasi charnel, avec son jeune auditeur. Se souvenant des contes de son enfance, elle me mit à contribution. Je l’aidai à préciser certains points de détail et elle me fit jouer le rôle de cobaye. Nos échanges furent très animés pendant cette semaine d’expérimentation. Je nous revois encore, heureux comme des gamins le premiers jour de vacances.

- Leebòòn, disait Khadidja.

- Lèpòòn, répondais-je.

Alors débutait une passe d’armes endiablée. Il ne fallait surtout rien omettre. De la question si la conteuse avait été réellement témoin d’événements aussi lointains (‘Ba mu amee yaa ko fekkee?’) au constat que l’histoire était enfin allée se jeter dans la mer (‘Foffu la leeb doxee tàbbi gèèj’), nous savourions les délices d’une dance amoureuse”, *Le cavalier...*, p. 62;

Con il passare del tempo Khadidja si spinge nell’elaborazione di narrazioni sempre più personali. In particolare si concentra sui diversi capitoli di una storia alla frontiera tra il sogno e la realtà, *Le cavalier et son ombre* ambientata tra le fiamme di un paese devastato da una sanguinosa guerra civile:

“Il y était souvent question d’une de ses histoires, qu’elle avait intitulée *Le cavalier et son Ombre*, et du héros de cette allégorie en quelque sorte fatidique, mais je ne savais pas de quoi voulait exactement parler Khadidja”, *Le cavalier...*, pp. 76-77

“Je me surprinds à les interpeller, peut-être à voix haute, peut-être seulement dans ma tête. Attendez donc un peu, mes amis, nous ne pouvons pas nous quitter comme ça! Je vais vous offrir un autre récit de Khadidja, *Crime de lèse majesté*, par exemple, un de ces contes brefs et quasi impénétrables qu’elle savait tisser avec tant

de subtilité. Et surtout, ne me demandez pas, impatients jeunes gens, le sens de cette fable, elle m'a toujours intrigué moi-même. Seule importe la voix déchirant le silence de la nuit. Alors oubliez un instant les tristes bras de vos épouses, écoutons ensemble Khadidja, disant: " Ce matin-là, l'homme...", *Le cavalier...*, p. 86-7

A partire da questo momento, Khadidja si incarica direttamente della narrazione, stabilendo un ricco rapporto interlocutivo con il suo non meglio definito uditorio, com'è possibile vedere dagli esempi che seguono. Il risultato è uno straordinario esempio di *performance emboîtée*, vale a dire di una prima simulazione di narrazione orale che a sua volta ne contiene un'altra:

"Voici *Le cavalier et son ombre*, dans lequel Khadidja, au début, interpelle directement son invisible auditeur. C'est l'ultime récit et il est assez long, je tiens à vous en avertir, avant de céder une nouvelle fois la parole à Khadidja. Elle dit: "Leebòòn...", ce qui se traduit par:

Il était une fois, un petit fonctionnaire du nom de Dieng Mbaalo. Il vivait dans un pays invraisemblable, un pays à la fois dérisoire, pauvre et légèrement comique, et que, du reste, vous auriez bien du mal, Monsieur, à trouver sur la carte du monde.

- Pourquoi m'appellez-vous Monsieur? Tel n'est pas mon nom.

- Vous savez bien la profondeur de l'abîme.

- Que de mystères!

- Je peux encore partir...

- Ne vous fâchez donc pas si vite! Parlez-moi de Dieng Mbaalo, je suis impatient de connaître son histoire!

Dieng Mbaalo avait eu la chance d'être nommé...", *Le cavalier...*, pp. 123-4;

"Il faut le dire tout de suite, l'inauguration du monument dédié au héros national n'eut jamais lieu. La veille même du grand jour, il se passa une chose absolument ahurissante, une chose que vous aurez du mal à croire, Monsieur, mais dont l'authenticité, comme du reste celle de tous mes mensonges, ne fait aucun doute. Voici, Monsieur, ce qui se passa la veille même du grand jour", *Le cavalier...*, p.139;

“Mais avant de raconter quelques-unes de ses prodigeuses aventures, je dois vous parler, Monsieur, de l’émotion suscitée dans le pays par la disparition de son héros”, *Le cavalier...*, p. 140;

“Ce citoyen extraordinaire, je vais l’appeler Modou et si d’aventure tel est, Monsieur, votre nom que je ne connais pas encore, je vous prie de m’en excuser”, *Le cavalier...*, p. 141.²¹⁶

²¹⁶ e ancora pp. 148, 153, 154, 157, 158, 160, 161,165,170...

L'oralità narrativa in rapporto con l'etnotesto

Se il romanzo senegalese appare come un genere originale nel campo delle produzioni francofone, è perché si riferisce a uno spazio geografico, storico e culturale specifico e perché, per molti aspetti, si pone - in quanto genere scritto - nella continuità delle tradizioni letterarie africane.

Il cordone ombelicale che lega questa scrittura narrativa alla propria eredità etnico-culturale è definito da Tine 'oralité feinte'²¹⁷. Tine designa in questo modo non soltanto quanto espresso nella precedente sezione, ovvero quel "processus de discoursivisation qui se manifeste quand, au niveau du procès de production du texte, l'auteur-énonciateur imite ou simule une *performance* narrative proche de celle d'un griot, d'un récitant ou d'un personnage de la tradition orale"²¹⁸. Per il critico senegalese riveste un notevole significato anche il processo di assorbimento, da parte del romanzo, di testi letterari codificati (miti, leggende, racconti, canzoni, proverbi, indovinelli, panegirici, dispute oratorie) così come di altri enunciati specifici della società africana (il discorso giuridico e religioso, il discorso dei psicoterapeuti tradizionali, il discorso ordinario della comunicazione quotidiana, ecc.), parti integranti del discorso dell'oralità.

La modalità forse più evidente mediante la quale si manifesta la presenza dell'orale nello scritto si esprime attraverso l'inserzione, sul piano dell'enunciato narrativo, di testi codificati che provengono dalla letteratura orale: i cosiddetti etnotesti²¹⁹. Questo tipo di riferimento alla sfera dell'orale, secondo Derive, viene operato principalmente attraverso la pratica del

²¹⁷ Per quanto riguarda il concetto di 'oralité feinte' o 'oralità narrativa', vedere la sintesi elaborata da A. Tine, *Pour une théorie de la littérature africaine écrite*, 'Présence Africaine', 133-134, 1985, pp. 99-121

²¹⁸ A. Tine, *Pour une théorie ...*, op.cit., p. 106

²¹⁹ L'espressione è in A.Tine, *Pour une théorie ...*, op.cit., p.105

*collage*²²⁰, procedimento altresì definito da Mouralis come *citazione*: “Le narrateur suspend son récit et donne la parole à un personnage qui présente un conte, un proverbe, un fragment d'épopée, etc. Le texte oral apparaît alors sous la forme d'une citation”²²¹.

Relativamente alla pratica della citazione, dall'analisi di un certo numero di narrazioni²²², sembrano delinearsi due tendenze. La prima è contrassegnata dalla ricorrenza dello stesso genere di etnotesti in diverse narrazioni. Si tratta di testi la cui natura oltrepassa le singole identità etnico-nazionali per abbracciare l'intera area subsahariana: è il caso dei racconti eziologici di cui un esempio sono i *contes animaliers* di 'Leuk' e 'Bouki'. In ragione del carattere trasversale di questo tipo di etnotesto, il riferimento alla tradizione letteraria è, per così dire, generico. La seconda invece opera il riferimento alla letteratura orale all'interno di una maggiore specificità etnico-nazionale mediante il recupero di testi quali miti, leggende ed epopee che hanno una notevole rilevanza a livello locale. In questo caso la narrazione riflette piuttosto la specificità di una precisa area socio-culturale. L'impiego di materiali testuali provenienti dalla tradizione orale è un procedimento classico e abbondantemente sfruttato all'interno del corpus narrativo senegalese il quale riflette sia una tendenza all'innesto 'generico', sia una propensione al riferimento nazionale o, meglio, etnico. Va ricordato che il procedimento della citazione non avviene mediante il recupero delle sole narrazioni orali che si iscrivono in un passato più o meno remoto della società tradizionale (l'esempio dei miti

²²⁰ J. Derive, *L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans «Les Soleils des Indépendances» d'Ahmadou Kourouma*, “L'Afrique Littéraire” Paris 4° trimestre 1979- 1° trimestre 1980, n. 54-5, pp. 103-9

²²¹ B. Mouralis, *De quelle voix parle-t-on?* in D. Delas, D. Deltel, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, “Cahiers du RITM”, 7, 1994, p. 146. A proposito del fenomeno della citazione come pratica intertestuale, vedere anche G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.11.

²²² Per quanto riguarda i testi che abbiamo considerato, rinviamo all'elenco in appendice. In questa sede abbiamo ritenuto in particolar modo: M. H. Diagne, *Les trois volontés de Malic* (1920); O. Socé, *Karim* (1935); B. Diop, *Les contes d'Amadou Koumba* (1948); O. Sembène, *Le mandat* (1979) e *Xala* (1973); N. Diallo, *Le fort maudit* (1980); B. B. Diop, *Les tambours de la mémoire* (1990), A. Sow Fall, *Le jububier du patriarche* (1993).

fondatori e delle narrazioni cosmogoniche). Il riferimento all'etnotesto viene operato anche per quelle narrazioni orali centrate su figure storicamente rilevanti che in breve tempo assurgono alla dimensione di mito che, in quanto tale, viene riversato all'interno del testo scritto.

Rifacendoci alla nozione di intertestualità, è possibile intravedere delle ulteriori sfumature all'interno della relazione di copresenza fra due o più testi o, meglio, nella presenza effettiva di un testo di natura orale all'interno di un altro, scritto. Accanto alla forma maggiormente esplicita - la *citazione*, coesiste una forma meno palese e letterale, altresì definita *allusione* e che consiste nella presenza di un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto fra questo e un altro al quale rinvia necessariamente mediante alcune inflessioni. L'allusione, nella sua forma estrema, si spinge fino a unire un testo B, ipertesto, a un testo anteriore A, ipotesto, sul quale si innesta in un modo che è quello della *trasformazione* o dell'*imitazione*.

Il riferimento alla sfera dell'orale sul piano dell'enunciato narrativo non passa esclusivamente attraverso la pratica della citazione o dell'allusione, ma viene operato anche a un livello, diciamo, meno esplicito. Si tratta dell'assimilazione, all'interno del romanzo, di alcune delle categorie del discorso e della morfologia narrativa specifiche al sostrato culturale senegalese (vedremo in seguito l'esempio del *nettali*²²³ o di quelle che Paulme chiama *racconti di tipo ascendente o discendente*). In questo caso, dall'ambito della relazione intertestuale 'di superficie' si passa a un ambito, più profondo, in cui avviene un'assimilazione delle configurazioni discorsive e morfologiche precipue all'oralità.

Va ricordato per concludere il fenomeno della diglossia letteraria in quanto manifestazione testuale evidente dell'oralità narrativa. Per quanto riguarda il romanzo senegalese sembra

²²³ Cfr. P.S. Diop, *Ecriture romanesque et cultures régionales au Sénégal*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996, p. 143

possibile affermare che la presenza di elementi del codice orale (lingua etnica) all'interno del codice scritto (lingua francese) rimanga ai margini del più ampio fenomeno dell'oralità narrativa rilevato nel nostro corpus e che comunque non si dia mai come il principale nucleo significativo ed estetico, manifestandosi prevalentemente a livello di prestiti lessicali o di calchi fraseologici.

La diversa natura delle modalità di manifestazione dell'oralità narrativa sul piano dell'enunciato rende dunque particolarmente insidiosa l'analisi di questo fenomeno, soprattutto nell'intento di organizzare una prospettiva diacronica. Questo perchè se a proposito dell'enunciazione narrativa è stato finora possibile osservare lo sviluppo e le trasformazioni cui è andata soggetta l'oralità narrativa in base a una prospettiva unitaria che alternava la *rappresentazione* alla *simulazione* di una *performance* narrativa, per quanto riguarda il piano dell'enunciato narrativo la materia si complica in ragione della molteplicità dei fattori in gioco. La difficoltà, dal punto di vista critico, è insita nel dover perseguire non più una, ma diverse linee di manifestazione e, in seguito, metterle in relazione in maniera organica e coerente, tenendo conto che le manifestazioni dell'oralità raramente si danno come isolate (ad esempio la sola citazione del racconto eziologico in *Karim*), ma più frequentemente come somma (la citazione di una particolare epopea, le pratiche discorsive narrative specifiche al sostrato etnico e la diglossia letteraria come nel caso di *Le jujubier du patriarce*).

Data quindi l'eterogeneità del fenomeno sul piano dell'enunciato narrativo e la sua scarsa propensione a essere ricondotto all'interno di categorie facilmente compattabili, in questa sede ci limitiamo ad indicare alcune esempi a nostro avviso significativi di quanto sopra espresso, riservandoci di esprimere in altra sede una valutazione approfondita del significato ampio della loro manifestazione.

La citazione dell'etnotesto

In questa sezione consideriamo la citazione di forme brevi in quanto sembrano essere quelle che maggiormente caratterizzano le prime esperienze della narrativa senegalese: nella fattispecie *Karim*²²⁴ e *Les contes d'Amadou Koumba*²²⁵. Si tratta di due testi che, secondo diverse modalità, attualizzano al loro interno un etnotesto a carattere eziologico.

L'etnotesto che, ad un certo punto, l'istanza narrativa di *Karim* mette in scena consiste in uno degli episodi conosciuti in Africa come le avventure di Bouki (la iena). Si tratta di un tipo di *léeb* (racconto²²⁶) che chiunque, assumendo le vesti del *léebkat* (*conteur*²²⁷), può raccontare alla sera a un gruppo di adolescenti allo scopo di trasmettere i fondamenti dell'etica del gruppo etnico di appartenenza. Nell'esempio che segue, il riferimento alla tradizione è di tipo generico nel senso che non allude a una specificità etnica:

“Dans la cour, toute la maisonnée était réunie pour écouter les contes de tante Aminata. Lentement elle nouait des actions, les faisait progresser, puis les dénouait. Elle mettait en scène Bouki, le loup naïf, toujours ‘roulé’ par Leuk, le lièvre; Gayendé, le lion, la force, maître et justicier des animaux. Cela se déroulait dans le cadre de la brousse, dans quelque village primitif”, *Karim*, p.73.

Il ciclo di Bouki (la iena, che nei racconti wolof e serer incarna la cupidigia) e di Leuk (la lepre, emblema dell'astuzia) consiste in una serie di racconti eziologici assai diffusi nella cultura popolare africana con i quali si intende spiegare, in forma mitica, l'origine di alcune

²²⁴ O. Socé, *Karim, roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986 (1° ed. 1948)

²²⁵ B. Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, P.A. 1991 (1° ed. Fasquelle, 1947)

²²⁶ Cfr. Papa Samba Diop, *Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais, 1920 - 1986 (géographie, histoire, langues)*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996, p.334

²²⁷ *Ibid*, p. 334

delle componenti essenziali della realtà. Pur non disponendo di alcuna versione folklorica di questo racconto²²⁸, è lecito supporre che venga sempre riprodotto a partire da una somma di versioni più volte ascoltate che creano una sorta di archetipo, a sua volta instabile.

Nella citazione, l'autore riproduce una serie di elementi che, nell'enunciazione orale di questo tipo di racconti, sono particolarmente codificati: nella fattispecie le formule di introduzione e di conclusione rispettano alla lettera gli immutabili preambuli fra il *conteur* e il suo uditorio, che in ambito senegalese sono fissati, per quanto concerne l'introduzione, dalla seguente formula rituale “*Léebon (un conte); Lippòon (nous écoutons); Ammon nafi (il était une fois); Daan na am (il était une fois)*”²²⁹, come avviene nel caso di *Karim* :

- “- ‘Lébône’, commençait- elle.
- ‘Lipône’, répondit le cœur.
- ‘Amône naffi’.
- ‘Dana am’“, *Karim* , p. 73.

Al protocollo enunciativo, segue il racconto vero e proprio: “Il était une fois, poursuivit Aminata, une vieille femme qui avait beaucoup de biens...(p.73)”. Si tratta del tentativo di Bouki di impossessarsi con l’inganno di un gregge di pecore che si conclude con una solenne punizione. Quando la narrazione giunge alla fine, il *conteur* conclude immancabilmente con un’altra formula: *fala léeb tàbbée daanu géej* che letteralmente significa: *da qui il racconto prende il volo per lanciarsi in mare* a cui segue un’ultima replica: *bakkan buka fòon tàbbi*

²²⁸ Il fatto di disporre di una trascrizione di tipo folklorico dell’etnotesto avrebbe aiutato a sottolineare il carattere della riscrittura in quanto il testo orale, riversato nel testo narrativo scritto, viene per forza di cose rimodellato sul piano stilistico e tematico.

²²⁹ P.S. Diop, *Archéologie...*, op. cit., p. 334

*àjjana; il naso che ne fiuterà l'odore andrà in paradiso*²³⁰. Anche in questo caso, l'etnotesto rispecchia alla lettera la formulazione indicata: “De là, concluait la tante Aminata, la légende est allée se perdre dans la mer. Le premier qui en sentira l'odeur irait en paradis (p. 77)”.

E' utile richiamare alcuni dei principali caratteri strutturali e stilistici che contraddistinguono la scrittura di questo etnotesto in quanto assai vicini alla pratica del racconto popolare. Innanzitutto, nella citazione del racconto di Bouki, il *conteur* tende a dissimulare la propria presenza, a differenza di quanto avviene nel racconto epico dove il *griot* comincia solitamente tessendo le proprie lodi²³¹. Lo stile scritto tende a imitare lo stile abituale delle produzioni popolari orali principalmente nella struttura della frase di tipo parattattico e nel forte grado di narrativizzazione manifesto nella preponderanza della narrazione degli avvenimenti rispetto al discorso dei personaggi. Inoltre la differenza fra il narrativo e il descrittivo è manifesta in quanto gli avvenimenti si riducono ai nodi dell'intrigo, il quadro dell'azione è descritto in modo sommario, così come la psicologia dei personaggi e le motivazioni che li spingono ad agire. Infine un'ultima considerazione sulla funzione della citazione all'interno di questa narrazione: a differenza di quanto avverrà più tardi in altri romanzi, in questo caso l'etnotesto non va considerato come una sequenza modello che riproduce, in scala ridotta, l'intera vicenda²³². Più che ad assolvere una funzione strutturale, l'etnotesto sembra avere un valore documentario in quanto contribuisce alla definizione

²³⁰ *Ibid*, p. 506

²³¹ Cfr. la versione di D. T. Niane di *Soundjata* in cui il griot comincia la narrazione con il proprio elogio.

²³² Cfr. J. Derive, *L'utilisation...*, *op. cit.*, pp. 103-110. Un esempio per tutti: *Les soleils des indépendances* di A. Kourouma presenta diversi esempi di 'mise en abîme' sotto forma di narrazioni intercalate. Il caso del mito fondatore della dinastia Doumbouya è illuminante in questo senso. Il 'ko koro', enunciato dal griot Souleymane - personaggio della narrazione - si conclude con una funesta profezia che si avvera poi, alla fine del romanzo, con la morte dell'eroe. Un testo facente parte della tradizione malinké - ma espressamente non segnalato come tale - viene attualizzato nella finzione fino a condizionarne gli esiti. L'originalità deriva dal fatto che, in questo caso, l'etnotesto governa l'intera struttura romanzesca.

dell'etica e degli equilibri della società tradizionale che l'autore, durante la narrazione, contrappone all'incalzante modello sociale proposto dai colonizzatori francesi²³³.

E' possibile evidenziare le differenti modalità d'inserzione e la differente funzione dell'etnotesto misurando l'esempio di *Karim* con un campione tratto da un testo di tutt'altra natura, caratterizzato da un riferimento alla tradizione di tipo etnico-geografico. Si tratta dei *contes d'Amadou Koumba* e il testo prescelto è *Les mamelles*. Le 'mamelles' sono le due colline d'origine vulcanica che costituiscono i punti culminanti della penisola di Cap Vert, vicino a Dakar. B. Diop ne ha fatto il titolo di uno dei suoi racconti, il terzo della raccolta intitolata *Les contes d'Amadou Koumba*.

In questo caso si tratta della trasposizione in lingua francese che uno scrittore (e non uno studioso di folklore) opera di una serie di testi appartenenti alla letteratura orale del proprio patrimonio etnico. Dal punto di vista tecnico, si tratta di un esempio interessante in quanto il cambio di canale, dallo scritto all'orale, implica una trasformazione dei mezzi espressivi. La lingua scritta non ubbidisce alle stesse regole della lingua orale, e tutta l'informazione veicolata durante la *performance* dalla gestualità e dalla voce va altrimenti ricodificata.

Innanzitutto *Les mamelles* non comincia con il racconto vero e proprio. Il narratore, che ha già parlato durante l'introduzione, si mette in scena ancora una volta in una specie di prelude che ha la funzione di introdurre il racconto. Mediante la parte discorsiva, l'istanza narrativa, oltre a indicare le motivazioni che l'hanno spinto a inserire questo testo nella narrazione, illustra le condizioni attraverso le quali ha raccolto il racconto dal *griot* di famiglia Amadou Koumba. Questa giustificazione ha la funzione di autenticare l'origine tradizionale e il valore letterario dell'etnotesto:

²³³ *Karim* si legge infatti come il disaccordo di O. Socé con lo spirito superficiale della generazione di giovani senegalesi nel periodo fra le due guerre.

“Je rapporte en réponse tardive, peut-être, à son ironique question ceci que m’a conté Amadou Koumba”²³⁴, *Koumba*, p.33.

Beninteso questo tipo di messa in scena non è tradizionale e la pratica orale la ignora: il fatto che il performatore di un racconto precisi le condizioni nelle quali lui stesso abbia ascoltato il racconto è un processo tipico della scrittura, e lo avvicina più a una novella che a un racconto popolare²³⁵.

Tralasciando i rilievi che possono essere mossi a livello stilistico (l’assenza del rituale protocollo introduttivo e conclusivo, la complessa costruzione della frase in contrasto con la tendenza paratattica dell’orale), a nostro avviso in questo testo l’elemento di maggior interesse è costituito dalla relazione fra il narrativo e il descrittivo. Dicevamo come nei racconti popolari gli avvenimenti si riducano ai nodi dell’intrigo e come il quadro dell’azione venga descritto in modo sommario, così come la psicologia dei personaggi e le motivazioni che li spingono ad agire. Informazioni di segno opposto hanno una funzione documentaria che il racconto popolare non conosce, in quanto si rivolge a un pubblico che è impregnato della cultura in questione e che non ha bisogno di tutta una serie di precisazioni che altrimenti servono ad assicurare il suo ancoraggio culturale²³⁶. In questo senso il testo fornisce numerose

²³⁴ L’elaborazione di questo racconto procede da una situazione storica molto precisa che B. Diop evoca in *La Plume Rabouté* (cit. da P. S. Diop, *Archéologie...* op. cit., pp. 355-358) ed è la risposta romanzata che ha voluto dare alla moglie di un ufficiale. In seguito alla sua nomina come veterinario, nel 1934 Diop si imbarca su un piroscafo dove incontra alcuni funzionari francesi diretti a Dakar. Mentre il piroscafo si avvicina alla costa del Senegal, la moglie di uno di questi (Violette nel racconto) esprime la propria delusione con una malcelata ironia: “Ce n’était que ces dunes les Mamelles! On lui en avait parlé comme d’impressionnants sommets!”

²³⁵ In questo senso può essere significativo l’accostamento con alcune novelle di G. de Maupassant quali: *Amour*; *Le marquis de Fumerol*; *Une famille* in cui il riferimento alla fonte del testo narrato è costante. Cfr. G. de Maupassant, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986

²³⁶ Le nostre considerazioni su *Les Mammelles* sono tributarie dello studio sul racconto *Fari, l’ânesse* di J. Derive, *La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop d’après ‘Les contes d’Amadou Koumba’*, in

attestazioni, fra le quali ci sembrano eloquenti le descrizioni delle scene di danza, rappresentate non senza una certa dose di esotismo:

“De loin elle entendit le roulement endiablé du tam-tam et les battements des mains. Les filles-génies dansaient le sa-n’diaye, tournoyant l’une après l’une au milieu du cercle en joie. Koumba s’approcha et accompagna de ses claquements de mains le rythme étourdissant du tam-tam et le tourbillon frénétique des danseuses qui se relayaient”, *Koumba*, p. 38 ;

“C’était le moment où les danseuses rivalisaient d’adresse, de souplesse et d’endurance, soutenues et entraînées par les cris, les chants, et les battements de mains de leurs compagnes qui formaient le cercle, impatientes elles aussi de montrer chacune son talent, au rythme accéléré des tam-tam qui bourdonnait”, *Koumba*, p. 40.

In *Les Mamelles* la descrizione degli avvenimenti ha un’importanza rilevante e si ispira ai procedimenti della scrittura romanzesca. Ciò nonostante è piuttosto rara nel racconto popolare che si preoccupa poco delle motivazioni psicologiche dei protagonisti della storia, in quanto ne rallentano la narrazione. Il testo presenta invece diversi esempi di questo tipo, specialmente nelle descrizioni dello stato d’animo dei personaggi. Il campione che segue è un esempio di questa tendenza a dilatare la narrazione: per rendere pienamente il sentimento d’impazienza del personaggio, l’istanza narrativa accosta l’attesa di Khary a delle considerazioni liricheggianti sul trascorrere del tempo :

“Khary attendit avec impatience le vendredi de pleine lune qui semblait n’arriver jamais. Le soleil, traînant tout le long du jour dans ses champs, ne paraissait plus pressé de regagner sa demeure et la nuit s’attardait longuement pour faire paître son troupeau d’étoiles”, *Koumba* , p. 39

Come sottolineato da Derive, l'atteggiamento di B. Diop nei confronti della tradizione orale è sicuramente ambiguo in quanto se da un lato l'autore si presenta come araldo della propria cultura tradizionale (come all'inizio di *Les mamelles* in cui dichiara che il testo non è il frutto del proprio talento individuale), dall'altro modella il testo ispirandosi alle norme e ai gusti culturali del colonizzatore. Inversamente a *Karim*, qui l'orale è adeguato alla scrittura.

L'oralità, la struttura morfologica e il discorso narrativo wolof

Finora abbiamo potuto osservare come, in due esperienze della prima narrativa senegalese, il riferimento all'orale si concretizzi attraverso la pratica della citazione. Ma, come dicevamo, questa non è l'unica modalità mediante la quale la narrazione scritta stabilisce una relazione con la sfera dell'orale. In questo senso, un testo che si presta a un'analisi diversa è *Le mandat* di O. Sembène in cui l'autore, all'interno di una storia di ambientazione urbana, assimila la componente morfologica del racconto popolare orale.

Questo romanzo breve si ispira alla società senegalese post-coloniale contemporanea a Ousmane, della quale l'autore analizza i vizi in base alla straordinaria capacità di dipingere degli affreschi partendo dal più modesto degli avvenimenti. *Le mandat* consiste nella messa in scena del tema dell'imbroglio: l'occasione è data dalle peripezie di un disoccupato di Dakar al quale perviene un giorno da Parigi un vaglia tanto favoloso quanto provvidenziale. Tuttavia, per uno come Ibrahima Dieng, analfabeta e privo di conoscenze influenti, incassare il montante di questo inaspettato vaglia non è affare di poco conto.

Il nostro interesse per questa narrazione di ambientazione urbana deriva dal fatto che lo sviluppo delle vicende di Ibrahima Dieng si articola secondo le linee morfologiche della narrativa popolare africana, in base a quello che D. Paulme chiama un *racconto di tipo*

*discendente*²³⁷. A partire da una situazione inizialmente neutra si innesca un processo che conduce lentamente a una situazione finale nettamente degradata. Caratteristica di questo tipo di narrazioni è l'iterazione di un quadro di confrontazione centrato sulla ricerca di una cosa o di un servizio vitale all'integrità fisica del protagonista. In *Le mandat* il modulo di confrontazione si fonda sull'iterazione del confronto fra il protagonista - vittima - e l'ennesimo imbroglione, confronto che si conclude naturalmente a favore di quest'ultimo.

La stessa dinamica inoltre è riconoscibile in un altro romanzo leggermente più tardo di Sembène. Si tratta di *Xala*, altresì definibile come parabola della spoliazione. Romanzo anch'esso breve e di ambientazione urbana, *Xala* racconta la grandezza e la decadenza di un ricco commerciante senegalese, El Hadji, il quale nell'apice del successo economico viene colpito da un sortilegio, lo 'xala' perlappunto, che lo rende sessualmente impotente. E alla sindrome d'impotenza sessuale si accompagna via via l'impotenza economica che passa attraverso la sua messa al bando dalla nuova borghesia affaristica delle indipendenze.

Non ci sembra azzardato vedere nella metabolizzazione di questo tipo di struttura una precisa volontà dell'autore di attualizzare dei temi che caratterizzano la società urbana a lui contemporanea mediante una struttura narrativa convenzionale. Si tratta di un'operazione innovativa nel senso che, all'interno di un testo scritto, la critica alla società contemporanea viene portata mediante degli elementi su cui si fonda la propria cultura tradizionale²³⁸.

²³⁷ Si tratta di uno studio che riprende il lavoro di V. J. Propp sulla morfologia della fiaba. D. Paulme, *Morphologie du conte*, 'Cahiers d'études africains', 12, 1972

²³⁸ Un altro esempio che testimonia questo modo di relazionarsi con la sfera dell'orale, è dato da *La vie en spirale* di A. Ndione. La narrazione, che anche in questo caso possiamo definire come *racconto a valore discendente*, si apre su una situazione iniziale di *manque*: un gruppo di amici uniti dal piacere comune del consumo di yamba (una qualità locale di canapa indiana) è alle prese con un periodo di scarso approvvigionamento. L'essenziale degli intrighi e delle strategie del racconto - che si conclude in modo tragico - ruota intorno a una serie di confrontazioni contrassegnate dall'angoscia di trovare della canapa.

Per quanto riguarda invece il recupero all'interno del romanzo delle categorie del discorso narrativo wolof, *Les trois volontés de Malic*²³⁹ ci offre un esempio interessante. Romanzo breve scritto fra il 1915 e il 1920, si tratta di un testo che appoggia la presenza francese in Senegal e difende il modello formativo occidentale importato nelle colonie. Secondo quanto analizzato da Diop²⁴⁰, è possibile leggere il testo di Diagne secondo alcune delle categorie del discorso narrativo wolof, in particolare del *nettali*. Il *nettali* è la narrazione dei fatti, *mbir*, quali sono sopravvenuti, o quali il narratore, *nettalikat*, li ha organizzati al fine di costruire un racconto coerente. Partecipano alla coerenza della narrazione delle sequenze narrative diverse quali il *jammante*, i saluti; il *caaxaan*, propositi scherzosi tenuti fra i personaggi; il *tag*, le lodi; il *sikk*, la disapprobazione espressa in pubblico; il *waxtaan* o il dialogo fra i personaggi; il *diisu* o le confidenze; il *waxtu* o monologo interiore; il *leeb* formulazione parabolica di un pensiero che si vuole far accettare come particolarmente grave. Quest'ultimo appare come una piccolissima ciste nella narrazione complessiva presente nel testo di Diagne.

Essendosi reso conto che nè il *waxtaan* (dialogo) con gli adulti, nè il *diisu* (le confidenze al nonno) lo aiutano a venire a capo del rifiuto di queste persone a iscriverlo alla scuola francese, il piccolo Malic abbandona il discorso ordinario (*wax*) e imbocca quello socialmente più elevato del *leeb*. In questo modo Malic convince definitivamente gli adulti della sua determinazione di frequentare la scuola francese. La parabola (*leeb*) non lascia alcun dubbio sullo stato d'animo del giovane oratore:

“Dans un village non loin de la mer, vivaient une femme veuve et son enfant unique. Le petit, qui s'appelait Salif, demanda à sa mère la permission d'aller au tam-tam d'un village voisin. La maman refuse. Fou de douleur, le petit Salif se jeta dans la

²³⁹ M. H. Diagne, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920

²⁴⁰ P. S. Diop, *Écriture romanesque...*, op.cit., pp. 143-144

mer. La maman pleurait et se lamentait. Tous le voisins eurent pitié d'elle, mais ils lui reprochaient, au fond du coeur, sa dureté envers le petit Salif", *Les trois...*, p. 10.

Questa storia ha per effetto immediato di condurre l'uditorio a prestare attenzione in modo diverso alle parole di colui che fino ad allora era considerato solo un bambino capace di produrre pensieri banali. In questo modo, il fondo culturale wolof impregna le modalità della scrittura narrativa, non più attraverso la combinazione di una serie di macrosequenze (livello morfologico), ma mediante delle microsequenze che appartengono più al discorso ordinario della comunicazione ordinaria che non a quella letteraria.

La presenza del mito

In seno a una società fortemente impregnata dall'oralità, il mito in quanto storia considerata come esemplare e significativa conserva un ruolo fondamentale. Se per un'adeguata decodificazione di testi fortemente marcati dell'immaginario etnico è necessario operare un riferimento alla cosmologia o ai miti iniziatici della società originaria, è vero altresì che alcuni testi sono radicati in un'attualità molto più vicina, ciononostante attraversata da grandi figure o avvenimenti storici che, per la loro influenza sul corso della Storia e per il fascino che hanno esercitato sulla società, sono assurti alla dimensione di mito in poco tempo²⁴¹.

Per quanto riguarda le narrazioni iniziatiche o fondatrici, è interessante il riferimento operato in filigrana all'interno di *Les trois volontés de Malic* del mito dell'«ancêtre commun» wolof, Ndiadian Ndiaye, primo sovrano del Jolof nell'XI° secolo²⁴². Nel testo di Diagne, in un villaggio wolof del Senegal, un giovane orfano di padre vive con la madre e i nonni che rifiutano di mandarlo alla nuova scuola francese. Il giovane ragazzo, Malic, riesce tuttavia a convincere gli adulti della necessità di frequentare la nuova istituzione scolastica, al termine della quale, non senza lunghe trattative, riesce a andare in una grande scuola situata in città. Ma a sorpresa, al ritorno dall'esperienza formativa, Malic si dedica a un mestiere manuale, il fabbro. In questo senso il ragazzo, in quanto evolve ai margini delle norme correntemente ammesse dalla società tradizionale, si pone in modo doppiamente trasgressivo: preferendo la scuola francese alla scuola coranica da un lato e abbracciando una professione artigiana pur essendo un membro della casta dei *géer*, non artigiani²⁴³, dall'altro.

²⁴¹ Cfr. J. Chevrier, *Présence du mythe dans la littérature Africaine contemporaine*, “Convergences et divergences dans les littératures francophones”, Actes du colloque, 8-9 février 1991, Nanterre, Paris, L'Harmattan, 1992, pp.92-106

²⁴² Cfr. L. Kesteloot e B. Dieng, *Du tieddo au talibé. Contes et mythes wolof II*, Paris, Présence Africaine, 1989, pp. 183-200

²⁴³ Cfr. la voce 'géer' in P. S. Diop, *Glossaire...*, op. cit., p. 225-6

Uno degli elementi di interesse di questo testo, dal punto di vista dell'oralità narrativa, è dato dal fatto che la narrazione allude al mito fondatore wolof presentando una sovrapposizione fra il fondatore dell'impero e il protagonista della narrazione, Malic il quale incarna alcune di quelle virtù che la memoria orale ha ritenuto come fondanti del personaggio di Ndiadian Ndiaye, quali il suo sapere e la sua intelligenza al di fuori del comune (*ndiadian* in wolof significa fenomeno). Nel romanzo di Diagne sono proprio l'intelligenza, il sapere e la capacità di sostituire le strutture sociali arcaiche con i nuovi valori in un clima generale di pace sociale i temi lungo i quali si articola la storia. Ulteriore indice di questa sovrapposizione è dato dal fatto che il nonno di Malic, Manoté, chiama continuamente il nipote con l'appellativo di N'diadiane, (fenomeno), operando in questo modo una chiara allusione al fondatore. Tale accostamento peraltro è curioso in quanto l'apologia del sistema coloniale viene condotta attraverso l'allusione al simbolo stesso del nazionalismo wolof. In questo senso il sistema coloniale, attraverso Diagne, sembra rielaborare il mito fondatore dell'appartenenza etnica wolof nell'ottica di un progetto più ampio di rifondazione dei valori della società senegalese

A proposito invece del radicamento in un passato decisamente recente, il soggetto di *Les tambours de la mémoire* si presta ad alcune considerazioni. La storia consiste nella ricostruzione delle vicende che accompagnano il soggiorno di un giovane di Dakar, Fadel Sarr, a Wissombo, nome dietro il quale si cela un villaggio della Basse Casamance che corrisponde all'odierna Oussouye. Fadel è alla ricerca delle tracce della presenza di Aliin Sitooye Jaata, 'reine de la Casamance', una figura in bilico tra il mito e la storia, ritenuta dalla tradizione orale Jola come l'ispiratrice del movimento di lotta a carattere indipendentista ed egualitario nella Basse Casamance che contrappose - e contappone tuttora - in modo violento i Jola, etnia indigena animista dedita all'agricoltura, al governo coloniale francese di allora e

all'attuale governo senegalese, a predominanza wolof e di matrice islamica. Secondo quanto affermato da B.B. Diop, non esiste alcuna attestazione scritta della storia di Aliin Sitooye Jaata e le notizie che circolano sulla sua figura e sul suo ruolo sono di natura esclusivamente orale²⁴⁴. In base alle informazioni raccolte dall'autore, Aliin Sitooye Jaata nacque a Oussouye intorno al 1920, visse per un periodo a Dakar lavorando come domestica presso un ricco commerciante, per poi tornare a Oussouye, negli anni '40 dove contribuì in modo determinante all'organizzazione di un movimento indipendentista. Arrestata dai soldati governativi, venne in seguito deportata in un luogo imprecisato del Congo e fu vista per l'ultima volta nel 1946 a Toumbouctou. Il mito della *regina della Casamance*, oltre ad essere una delle componenti dell'immaginario del gruppo etnico dei Jola, entra a far parte, per così dire, della sfera mitologica dei gruppi politici senegalesi di ispirazione marxista in quanto propugnatrice di idee egalarie, non solo in ambito politico ma anche nell'ambito del sociale, attraverso la diffusione dei valori su cui si regge l'edificio sociale dell'etnia Jola, fra i quali la parità di diritti tra uomo e donna.

In questo senso è evidente che per una corretta decodificazione di *Les tambours de la mémoire* bisogna ricorrere a una delle componenti mitiche fra le più recenti della società Jola. Il mito, d'origine orale, viene così assorbito in un testo scritto per diventarne l'elemento fondante. Il significato dell'operazione - a differenza per esempio della citazione in *Karim* - è marcatamente politico: l'autore cerca infatti di fornire una giustificazione politica a una lotta che ha delle profonde radici storiche, insite nella rivendicazione di una identità etnica specifica, ma che viene percepita dal resto della popolazione senegalese come un fenomeno di diffuso banditismo. In questo senso la versione romanzata di un mito è funzionale al

²⁴⁴ In occasione di una conversazione che abbiamo avuto con il romanziere a Dakar nel marzo 1997. Non abbiamo potuto operare un controllo sistematico intorno alla figura di Aliin Sitooye Jaata ; tuttavia ne P. S. Diop (*Archéologie... op. cit.*), ne J. Ki-Zerbo (*Histoire... op. cit.*) fanno accenno alcuno alla sua esistenza.

ristabilimento degli equilibri all'interno di una società caratterizzata dalla presenza - e dalla disegualianza - delle diverse etnie che la compongono.

L'oralità narrativa e la storia

In relazione al problema di una corretta decodificazione della realtà socio-politica, attraverso il tipo di relazione che il testo scritto intrattiene con la sfera dell'orale, ci sembra interessante un romanzo che si articola sullo sfondo di avvenimenti storici pervenuti all'autore attraverso il genere narrativo dell'epopea: il testo in questione è *Le fort maudit* e si fonda sull'epopea del Kaajor. La storia che mette in scena N. Diallo si situa in un momento preciso, in un villaggio del Kaajor all'inizio del XIX° secolo e tratta delle relazioni fra due regni, quello del Kaajor, ricco e islamizzato, e quello del Bawol, povero e animista. Due regni che la tradizione descrive come la culla del popolo wolof.

L'epopea del Kaajor²⁴⁵ vuole che questi popoli vengano sottomessi all'autorità militare dei Jolof, entità wolof più vasta che, fin dal XIII° secolo, aveva riunito sotto la propria tutela il Waalo, il Saalum, il Kaajor e il Bawol. Questo dominio si sgretola nel 1549, quando Amari Ngòone Sobel Faal, sconfisse l'esercito Jolof, ottenendo l'indipendenza del Kaajor e acquistando il titolo di *dammeel* (sovrano del Kaajor²⁴⁶) prima e in seguito di *teen* (sovrano²⁴⁷) del Bawol. Così Bawol e Kaajor furono sorretti dalle stesse leggi, quelle che Amari Ngòone Sobel Faal elaborò in seguito alla liberazione dei due paesi dalla tutela Jolof. Va sottolineato che a partire da Amari Ngòone Sobel Faal fino all'ultimo sovrano del Kaajor, Samba Lawbe

²⁴⁵ B. Dieng, *L'épopée d'Amari Ngoné Sobel Fall*, in appendice a P. S. Diop, *Archéologie... op. cit.*, pp. 348-362

²⁴⁶ *Ibid.*, p.141

²⁴⁷ *Ibid.*, p.577

Faal, i dirigenti del Bawol e del Kaajor accarregarono continuamente il sogno di ritrovare la potenza e l'unità del Jolof originale alternando politiche matrimoniali a vere e proprie carneficine²⁴⁸.

L'epopea di questi due regni funge da sfondo alla vicenda narrata in *Le fort maudit*, che si situa all'inizio del XIX° secolo e che trova la propria logica nel passato: il romanzo consiste appunto nella narrazione dell'ennesimo tentativo di un sovrano Bawol, Fariba Nael Ndiaye, il quale in base a una profezia intraprende il tentativo di assoggettare gli Aajor. La narrazione procede in base a un preciso manicheismo che vede i Bawol animisti e sanguinari contrapporsi agli Aajor, popolo invece pacifico e islamizzato. Il tentativo riesce nel sangue e scatena la reazione degli alleati degli Aajor, a loro volta sconfitti. Questo determina una situazione di vassallaggio che si conclude con l'assassinio, da parte della principessa Thiane Sacker Fall, del tiranno Bawol. L'autrice attinge nella storia delle relazioni di alleanza e di vassallaggio fra Bawol e Kaajor e dopo averla modellata, la riversa sul suo universo finzionale. Il fatto è che, non esplicitando il complesso passato storico, il romanzo risulta decisamente opaco a un lettore che non abbia una competenza specifica, soprattutto perché l'autrice tende a avvalorare la tesi che vede nei Bawol un popolo rozzo dalle origini poco gloriose se comparato agli Aajor, maggiormente civilizzati in quanto islamizzati. Attraverso l'assimilazione della tradizione, veicolata in questo caso dall'epopea, l'autrice attacca in modo feroce la forma religiosa animista, vedendo nell'Islam l'unico elemento vitale della cultura senegalese, alimentando così dei conflitti tuttora latenti nel paese.

Per concludere questa sommaria esposizione di alcune delle modalità attraverso le quali il testo scritto recupera al suo interno delle componenti della cultura orale dell'autore, è utile osservare come questo avvenga sempre più all'insegna di una specificità etnica, generando in

²⁴⁸ J. Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique*, Paris, Hatier, 1978, pp. 231-233

questo modo una serie di narrazioni, talvolta di difficile decodificazione, ma senza dubbio originali. In questo senso rinviamo a quanto detto da J. F. Durand²⁴⁹, nella sua analisi di *Le jujubier du Patriarche* di A. Sow Fall, straordinario esempio in cui è evidente la valorizzazione dell'eredità simbolica della cultura tradizionale - in questo caso Peul - mediante il ripiego sulla tradizione orale che appare sempre più come il luogo possibile della risoluzione dei conflitti:

“On a pu remarquer, dans les dernières créations de la littérature africaine francophone, une nette tendance à la revalorisation de l'héritage culturel et symbolique des cultures traditionnelles. Une telle revalorisation était déjà au coeur du projet senghorien (particulièrement dans *Ethiopiennes*) mais sur un fond d'optimisme historique sans faille [...]. Depuis quelques années, le ton a changé. L. Kesteloot a pu parler d'une 'littérature du désespoir national' dans laquelle persiste 'sous forme d'espoir ultime ou de nostalgie, un repli vers l'ethnicité'.

In questo senso, nel romanzo di A. Sow Fall, in senso a una situazione di depauperazione generale, l'epopea acquista una virtù medicamentosa dell'animo e la sua continua enunciazione diventa l'interesse principale della protagonista Penda :

“- Tu as tort, répondit Penda. L'avenir, il faut le construire. L'histoire ne fait pas vivre.

- Ça y aide. Ça donne la force d'affronter le présent.

- Peut-être, dit Penda, quelque peu pensive

Puis ses yeux brillèrent. Une tirade s'échappa de ses lèvres entr'ouvertes. Une mélodie captivante:

“...Yellimane l'enfant de l'éclipse

Atoi l'empire de la brousse

Et ses mythes et ses mystères

²⁴⁹ J. F. Durand, *La tradition orale dans Le jujubier du Patriarche*, 'Palaver', 9, 1996, pp.55-66

Quand l'ombre épouse les cîmes...”, *Le jujubier...*, p. 24

Conclusione

Questa lunga e dettagliata esposizione si è resa necessaria al fine di fornire una lettura pertinente della strategia narrativa presente nei testi esaminati. Com'è possibile desumere da questa analisi, il corpus romanzesco senegalese considerato testimonia chiaramente una graduale tendenza all'oralizzazione della scrittura a livello dell'enunciazione narrativa. Mediante l'atto stesso che produce il discorso narrativo, i romanzieri senegalesi liberano via via l'espressione dalle convenzioni imposte dalla cultura letteraria occidentale e colonizzano il territorio del romanzo con i modi dell'oralità africana. Questa trasformazione si definisce inoltre per un progressivo abbandono delle modalità enunciative che generalmente caratterizzavano il discorso narrativo di un *conteur*, privilegiando un'oralità meno codificata o, meglio, non più solo codificata in ambito tradizionale. Tale processo passa attraverso una continua sperimentazione delle possibilità espressive offerte dalla scrittura, significando in questo modo che l'oralità, sul piano dell'enunciazione narrativa, altro non è che una delle configurazioni possibili della scrittura.

Interrogandoci sulle motivazioni che hanno condotto e conducono diversi autori a operare una ricerca espressiva in tal senso, le risposte che abbiamo ricavato sono risultate diverse. La prima, in genere esplicitata dagli stessi²⁵⁰, consiste nella spinta a valorizzare a livello letterario uno degli aspetti fondanti la loro cultura etnica - l'oralità -, all'interno di quella forma narrativa - il romanzo - introdotta a suo tempo in Africa dall'Occidente.

²⁵⁰ In realtà l'impressione è che tale atteggiamento vada maggiormente ricercato all'interno dei testi narrativi più che nelle dichiarazioni degli stessi autori i quali, limitatamente beninteso alle interviste di cui siamo a conoscenza, si esprimono sulla problematica in termini di netta adesione ma mai in modo approfondito. A testimonianza di quanto affermato stanno diverse interviste apparse nel corso degli anni principalmente all'interno della rivista 'Notre Librairie' (in particolare nel numero 81 del 1985 dedicato al Senegal). Inoltre rinviamo a un recente articolo di B. B. Diop (*I maestri della parola*, 'Indice internazionale', 1, 97, pp. 122-127) in cui vengono stigmatizzate le posizioni di alcuni esponenti dell'ultima generazione di romanzieri senegalesi.

La seconda, meno evidente, è legata alle modalità di questa trasformazione. L'analisi diacronica del fenomeno all'interno del romanzo ci ha permesso di osservare come il processo di oralizzazione prediliga via via il piano dell'enunciazione (oralità strutturante la narrazione) al piano dell'enunciato (oralità intesa come tema della narrazione). Si tratta di provare a vedere, in tale trasformazione, anche altro rispetto a una rivendicazione identitaria a livello di forme narrative. È nostra opinione che tale trasformazione vada riconsiderata anche alla luce di quella riflessione, in ambito occidentale, da parte della ricerca scientifica (scienze umane come la linguistica o l'antropologia) sui problemi relativi all'enunciazione, riflessione che non sembra essere stata priva di conseguenze nella narrativa dell'Africa subsahariana.

Come abbiamo potuto osservare attraverso l'analisi del fenomeno dell'oralità, è evidente come l'attenzione critica - seguendo di pari passo i progressi della ricerca scientifica - sia andata lentamente spostandosi e articolandosi, analizzando livelli sempre più profondi o più astratti di manifestazione della narrazione orale, partendo dall'analisi del contenuto fino ad arrivare agli aspetti formali. In ambito scientifico e critico-letterario, ed è spiegato bene da Derive²⁵¹, la percezione dell'importanza della *performance* narrativa ha luogo intorno agli anni settanta. È in quel preciso momento che avviene la presa di coscienza di quel fattore che sembra essere l'unico a poter discriminare un testo orale da un testo scritto. Inizia allora una riflessione che viene ripresa subito da numerosi studiosi, aprendo una corrente critica che si interessa all'approfondimento di tale aspetto²⁵².

²⁵¹ Cfr. J. Derive, *De l'ethnographie...*, op. cit., pp. 149-158

²⁵² La problematica dell'enunciazione, in linguistica, si è sviluppata a partire dalla metà degli anni '50 per fiorire pienamente nella seconda metà degli anni '60, con l'opera fondamentale di Benveniste (E. Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard 1974, pp. 79-88). T. Todorov (*Problèmes de l'énonciation*, 'Langage', 17, 1970, pp. 3-11) in un volume di 'Langage' dedicato agli aspetti dell'enunciazione, stigmatizzava bene lo stato della questione: "L'objet de la linguistique n'est pas le langage et il ne saurait l'être: l'objet de la science ne se trouve pas 'dans la nature', il est le produit d'une élaboration théorique. Aussi, dans son stade actuel comme aux époques précédentes, la linguistique doit-elle choisir quelques-uns parmi tous les faits reliés au langage, et ignorer les autres. Cette

In questo senso è opportuno considerare come la produzione narrativa rifletta - e forse anticipi - la riflessione teorica. Se andiamo a vedere la data di pubblicazione di *Les soleils des indépendances* di A. Kourouma, cioè dell'esempio maggiormente emblematico di una scrittura attenta alla *performance* in ambito subsahariano, siamo verso la fine degli anni sessanta, dunque nel pieno dell'inizio della riflessione teorica sul fenomeno (come abbiamo potuto osservare nel corso dell'analisi, in ambito senegalese, questa attenzione matura negli anni settanta, in concomitanza con l'opera di Kourouma, e si intensifica a partire dagli anni ottanta).

Inversamente, nel periodo precedente, diciamo dall'inizio del secolo agli anni cinquanta, l'attenzione che i teorici e i critici - in Occidente - rivolgono al fenomeno dell'oralità - sia occidentale che africano - si concentra sul piano del contenuto o, meglio, dell'enunciato narrativo. Ne sono un esempio le analisi di scuola formalista che si concretizzano nella ricerca dei topoi, ovvero di motivi da raccogliere e rielaborare in vista dell'individuazione di una sorta di archetipo narrativo universale²⁵³. Di riflesso, anche per quanto riguarda l'Africa, l'interesse è rivolto alla raccolta sistematica di fiabe e racconti, mentre nessuna attenzione è rivolta alla forma e alle condizioni in cui questi testi vengono proferiti. Analogamente, nei testi narrativi scritti prodotti in Senegal in quel periodo, per quanto riguarda il fenomeno

mise entre parenthèses provisoire - mais qui peut durer des siècles - s'est exercée en particulier à l'égard de tout ce qui touche à l'énonciation. Si on accepte pour l'instant que l'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue, alors que l'énoncé est le resultat de cet acte, nous pouvons dire que l'objet de la linguistique actuelle est l'énoncé, non l'énonciation", p 3. Per una definizione sommaria della questione dell'enunciazione cfr. A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette 1979, alla voce "Enonciation", p. 125 e sgg.

Per le implicazioni che tale problematica intrattiene in ambito narrativo, oltre ai lavori indicati nel corso della ricerca, rinviamo anche a S. Agosti, "Per una semiologia della voce narrativa nei *Promessi Sposi*", *Enunciazione e racconto*, Bologna, Mulino 1989, pp. 107-53

²⁵³ In particolar modo con lo sviluppo degli studi di 'folklore', ma soprattutto in seguito al lavoro di V.J. Propp sulla fiaba e alle elaborazioni che, in sintonia con lo studioso russo, sono state condotte successivamente in ambito africano.

dell'oralità, gli scrittori esplicitano il loro interesse sul piano dell'enunciato narrativo, ad esempio mediante il procedimento della *citazione* (i racconti eziologici di Socé e Diop). Oralità come 'ciste' ma non strutturante il testo scritto.

Se così fosse, verrebbe da pensare che il progetto implicitamente indicato nei testi da parte di alcuni autori e volto ad affermare la riappropriazione di una specificità culturale avvenga, non solo in base a una pulsione interna, ma anche secondo una spinta esterna. Ciò significherebbe che la rivendicazione di un'identità narrativa specifica che passa attraverso l'oralità narrativa è vera solo in parte, essendo quest'ultima anche il riflesso di una meditazione esterna allo spazio africano, minando così alla base il discorso che vorrebbe l'oralità narrativa come un fattore significativo di identificazione di questo spazio narrativo.

In realtà la situazione è più sfumata. Infatti, per quanto riguarda il Senegal, sono reperibili esempi di *performance* che, seppur allo stato embrionale, sono leggermente anteriori a quelli proposti da Kourouma e quasi in anticipo rispetto alla riflessione teorica sul problema. Quanto basta per inficiare, almeno in parte, l'ipotesi dell'influenza di una componente critico-teorica esterna sulla produzione narrativa coeva, ma comunque sufficiente a porre la questione sulla natura degli influssi, ovvero chi influenza chi?. In questo senso, una risposta a tale quesito necessiterebbe di un'ampliamento dell'indagine che, in ragione della dimensione del compito, non ci è possibile in questa sede.

Il nostro lavoro indica soltanto alcune delle componenti della dimensione narrativa complessiva in Senegal che, come abbiamo potuto osservare, è molto articolata. Questa ricchezza ci obbliga a lasciare nell'ombra - almeno temporaneamente - un certo numero di tratti che pur tuttavia contribuiscono a costituirne l'originalità: anche se limitarsi all'esame della sola componente etno-narrativa del corpus, significa restituirne una visione alquanto parziale. Ciò nonostante, siamo convinti che questo possa costituire una tappa obbligata per

qualsiasi analisi del romanzo senegalese, romanzo di cui non si può evitare la specificità narrativa nel momento in cui se ne vuole intraprendere l'analisi.

Appendice

Corpus delle opere analizzate

Diagne Hamadou Mapaté, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920

Diallo Bakary, *Force-Bonté*, Paris, Reider, 1926

Diop Ousmane Socé, *Karim*, Paris, N.E.L, 1935

Diop Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Paris, N.E.L, 1937

Sadji Abdoulaye, *Nini, mulatresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1954

Sembène Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1956

Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple*, Paris, Amiot-Dumont, 1957

Sadji Abdoulaye, *Maimouna*, Paris, Les lectures faciles, 1958

Sembène Ousmane, *Les bouts des bois de Dieu*, Paris, Le livre contemporain, 1960

Kane Cheick Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961

Faye M. G. M., *Le débrouillard*, Paris, Gallimard, 1964

Sembène Ousmane, *L'harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964

Sembène Ousmane, *Le mandat*, Paris, Présence Africaine, 1965

Fall Malik, *La plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

Ndao Cheick Aliou, *Buur Tillen, roi de la Médina*, Paris, Présence Africaine, 1972

Ndiaye Amadou, *Assoka ou les derniers jours de Koumbi*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973

Samb Amar, *Matraqué par le destin ou la vie d'un talibet*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973

- Sembène Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973
- Ba Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Ndao Cheick Aliou, *Excellence, vos épouses*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Sow Fall Aminata, *La grève des battus*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Diallo Nafissatou, *Le fort maudit*, Paris, Hatier, 1980
- Diop Boris Boubacar, *Les temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981
- Sembène Ousmane, *Le dernier de l'empire*, Paris, L'Harmattan, 1981
- Sall Ibrahima, *Le routiers des chimères*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Sow Fall Aminata, *L'appel des arènes*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Ken Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Doumbi-Fakoly, *La retraite anticipée du Guide Suprême*, Paris, L'Harmattan, 1984
- Kébé Mbaye Gana, *Le décret*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1984
- Ndione Abasse, *La vie en spirale*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1984
- Ndiaye Marie, *Quant au riche avenir*, Paris, Ed. de Minuit, 1985
- Dia Hamidou, *Les sanglots de l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1987
- Sow Fall Aminata, *Ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987
- Diop Boris Boubacar, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1988
- Ndao Cheick Aliou, *Un bouquet d'épines pour elle*, Paris, Présence Africaine, 1988
- Ndiaye Amadou Ganour, *La graine de vermine*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1988
- Benga Sokhna, *Le dard du secret*, Dakar, Caec-Khoudia, 1990
- Fall Khadi, *Mademba*, Paris, L'Harmattan, 1990

Labare Albino, *Dieu noirs, dieux blancs*, Paris, L'Harmattan, 1990

Mandeleau Tita, *Signare Anna*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1991

Cisse Sydia, *Le Crépuscules des damnées*, Paris, L'Harmattan, 1992

Fall Khadi, *Senteurs d'hivernage*, Paris, L'Harmattan, 1992

Kane Abdoulaye Elimane, *La maison au figuier*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1992

Sylla Khady, *Le jeu de la mer*, Paris, L'Harmattan, 1992

Diop Boubacar Diop, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993

Sow Fall Aminata, *Le jujubier du patriarche*, Dakar, Caec-Khoudia, 1993

Ndiaye Abdourahmane, *Terreur en Casamance*, Paris, L'Harmattan, 1994

Sangaré Dono Ly, *Ces sont les jours qui meurent*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1995

Kane Abdoulaye Elimane, *Les magiciens de Badagor*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1996

Sembène Ousmane, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996

Diop Boris Boubacar, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997

Bibliografia della tesi

I romanzi senegalesi

Diagne Hamadou Mapaté, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920

Diallo Bakary, *Force-Bonté*, Paris, Reider, 1926

Senghor Lamine, *La violation d'un pays*, Paris, Bureau d'édition et de diffusion, 1927

Diop Ousmane Socé, *Karim*, Paris, N.E.L, 1935

Diop Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Paris, N.E.L, 1937

Sadji Abdoulaye, *Nini, mulatresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1954

Sembène Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1956

Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple*, Paris, Amiot-Dumont, 1957

Sadji Abdoulaye, *Maimouna*, Paris, Les lectures faciles, 1958

Segni-Mbengue Mamadou, *L'appel du large*, Dakar, Paris-Dakar, 1958

Sadji Abdoulaye, *Modou-Fatim*, Dakar, Impr. ABS-Diop, 1960

Sembène Ousmane, *Les bouts des bois de Dieu*, Paris, Le livre contemporain, 1960

Kane Cheick Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961

Dia Cheick, *Avant Liberté I*, Paris, Scorpion, 1964

Faye M. G. M., *Le débrouillard*, Paris, Gallimard, 1964

Sembène Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964

Sembène Ousmane, *Le mandat*, Paris, Présence Africaine, 1965

Fall Malik, *La plaie*, Paris, Albin Michel, 1967

- Ndao Cheick Aliou, *Buur Tillen, roi de la Médina*, Paris, Présence Africaine, 1972
- Ndiaye Amadou, *Assoka ou les derniers jours de Koumbi*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973
- Samb Amar, *Matraqué par le destin ou la vie d'un talibet*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1973
- Sembène Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973
- Seye Ibrahima, *Un trou dans le miroir*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1975
- Diallo Nafissatou, *De Tilène au plateau*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1976
- Fall Sidiki, *Les affameurs: une aventure de scorpion l'Africain*, Paris, Abc, 1976
- Mbengue Amadou, *Le royaume de sable*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1976
- Sow Fall Aminata, *Le revenant*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1976
- Sow Samba, *Vacances changées: une aventure de Scorpion l'Africain*, Paris, Abc, 1976
- Wane Abdoul Baila, *Les habituées du paradis*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1976
- M'Baye Jonas Younoussé, *Le portefaix*, La pensée universelle, 1977
- Diakhaté Lamine, *Chalys d'Harlem*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1978
- Thiam Awa, *La parole aux négresses*, Paris, Denoel, 1978
- Ba Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Dia Malick, *L'impossible compromis*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Ndao Cheick Aliou, *Excellence, vos épouses*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Sangaré Moussa Ly, *Sourd-muet, je demande la parole*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Sow Fall Aminata, *La grève des battus*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979
- Sy Boubacar, *Pas si fou*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979

- Ciss Jean-Guérem, *Les cris des anciens*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1980
- Diallo Nafissatou, *Le fort maudit*, Paris, Hatier, 1980
- Kébé Mbaye Gana, *Le blanc du nègre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1980
- Ndiaye Sada Weindé, *Le sceau de sang*, La pensée universelle, 1980
- Ndongo Amadou Moctar, *Masque vivant*, La pensée universelle, 1980
- Warner Vieyra Myriam, *Le quimboiseur l'avait dit*, Paris, Présence Africaine, 1980
- Diop Boris Boubacar, *Les temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981
- Sembène Ousmane, *Le dernier de l'empire*, Paris, L'Harmattan, 1981
- Ba Mariama, *Un chant écarlate*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Badiane Cheick, *Aida Mbène ou les phantasmes de Mor Diop*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Badiane Cheick, *Les longs soupirs de la nuits*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- M'Baye Mamadou, *Au delà de la vertu*, St. Louis, Imprimerie Officielle, 1982
- Mbene Aida, *Les fantasmés de Mor Diop*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Sall Ibrahima, *Le routiers des chimères*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Sow Fall Aminata, *L'appel des arènes*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982
- Warner Vieyra Myriam, *Juletane*, Paris, Présence Africaine, 1982
- Diop Abd'el Aziz Mayoro, *L'ailleurs et l'illusion*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Fakoly Doumbi, *Morts pour la France*, Paris, Karthala, 1983
- Ibrahima Seye, *Un trou dans le miroir*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Ken Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983

- Mbacke Mame Seck, *Le froid et le piment: nous travailleurs immigrés*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Nabil Haidar, *Le déserteur*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Ndiaye Adja Nbèye, *Collier de cheville*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Sissoko El Hadji Demba, *Meya*, Paris, Silex, 1983
- Youssuf Gueye, *Rella ou les voix de l'honneur*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983
- Diakhaté Lamine, *Le Sahélien de Lagos*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1984
- Diop Papa Pathé, *La poubelle*, Paris, Présence Africaine, 1984
- Doumbi-Fakoly, *La retraite anticipée du Guide Suprême*, Paris, L'Harmattan, 1984
- Kébé Mbaye Gana, *Le décret*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1984
- Keita Modibo Sounkalo, *L'archer bassari*, Paris, Karthala, 1984
- Ndiaye Catherine, *Gens de sable*, Paris, POL, 1984
- Ndione Abasse, *La vie en spirale*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1984
- Sow Mamadou, *Su Suuf Seddee: l'echec*, Dakar, ENDA, 1984
- Maiga Ka Aminata, *La voie du salut; Le miroir de la vie*, Paris, Présence Africaine, 1985
- Ndiaye Marie, *Quant au riche avenir*, Paris, Ed. de Minuit, 1985
- Cissokho Aissatou, *Dakar, la touriste autochtone*, Paris, L'Harmattan, 1986
- Dia Malick, *Le balcon de l'honneur*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1986
- Gueye Asse, *No woman, no cry*, Paris, L'Harmattan, 1986
- NDiaye Marie, *Comedie classique*, Paris, POL, 1986
- Dia Hamidou, *Les sanglots de l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1987

- NDiaye Catherine, *La coquetterie*, Paris, Autrement, 1987
- Sembène Ousmane, *Niiwam; Taaw*, Paris, Présence Africaine, 1987
- Sow Fall Aminata, *Ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987
- Bass Djo, *Sueurs froides à Abidjan*, Dakar\Abidjan, Atlantique, 1988
- Diallo Nafissatou, *La princesse de Tiali*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1988
- Diop Boris Boubacar, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1988
- Iba Dia, *Fureur noire à Kango*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1988
- Ndao Cheick Aliou, *Un bouquet d'épines pour elle*, Paris, Présence Africaine, 1988
- Ndiaye Amadou Ganour, *La graine de vermine*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1988
- Maiga Ka Aminata, *En votre nom et au mien*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1989
- Abdoulaye Mimouna, *Le cri du coeur*, Dakar, F.B. Kane Fall, 1990
- Badara Seck, *Le monde des grands*, Paris, L'Harmattan, 1990
- Benga Sokhna, *Le dard du secret*, Dakar, Caec-Khoudia, 1990
- Diouri Aïcha, *La mauvaise passe*, Dakar, Khoudja, 1990
- Fall Marouba, *La collégienne*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1990
- Fall Khadi, *Mademba*, Paris, L'Harmattan, 1990
- Labare Albino, *Dieu noirs, dieux blancs*, Paris, L'Harmattan, 1990
- Mamadou Seck, *Cicatrices pour demain*, Paris, L'Harmattan, 1990
- Ndiaye Sada Weindé, *Le cap des chèvres*, Dakar, Khoudja, 1990
- Seck Alioune Badara, *La mare aux grenouilles*, Paris, L'Harmattan, 1990
- Diam Aissatou, *Mélissa, mon amour*, Dakar, Africa, 1991

- Diop Mouhamadou Moukhtar, *La Prédiction*, Dakar, Khoudja, 1991
- Franquet Guy; Diop Meissa, *Pa' Gauloises*, Paris, Flammarion, 1991
- Lam Aboubacry Moussa, *La fièvre de la terre*, Paris, L'Harmattan, 1991
- Mandeleau Tita, *Signare Anna*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1991
- Wade Diop, *Taffais! Les éventails*, Paris, L'Harmattan, 1991
- Wone Amadou T, *Lorsque la nuit se déchire*, Paris, L'Harmattan, 1991
- Bah Myriam, *Un paradis au bout du désert*, Dakar, Africa, 1992
- Cisse Sydia, *Le Crépuscules des damnées*, Paris, L'Harmattan, 1992
- Fall Khadi, *Senteurs d'hivernage*, Paris, L'Harmattan, 1992
- Kane Abdoulaye Elimane, *La maison au figuier*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1992
- Sougoufara Cheick, *Baol Baol mon ami*, Paris, L'Harmattan, 1992
- Sow Mamadou, *Les cinq nuits de Gnilane*, Paris, L'Harmattan, 1992
- Sylla Khady, *Le jeu de la mer*, Paris, L'Harmattan, 1992
- Diop Boubacar Diop, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993
- Mayoro Diop Ab'del Aziz, *Prisonniers de la vie*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1993
- Ndoye-Mbengue Mariama, *Sur des chemins pavoisés*, Abidjan, Ceda, 1993
- Sow Fall Aminata, *Le jujubier du patriarche*, Dakar, Caec-Khoudia, 1993
- Diop Lamine Sine, *Yann des marais*, Dakar, EDJA, 1994
- Kasse El Hadji, *Les Mammelles de Thiendella*, Paris, L'Harmattan, 1994
- Ken Bugul, *Cendres et Braises*, Paris, L'Harmattan, 1994
- Mamadou Seck, *Survivre à Ndumbelaan*, Paris, L'Harmattan, 1994

Ndiaye Abdourahmane, *Terreur en Casamance*, Paris, L'Harmattan, 1994

Gaye Mamadou, *Lait caillé*, Paris, L'Harmattan, 1995

Kane C.Amidou, *Les gardiens du temple*, Paris, Stock, 1995

Lo Nyombo Samba, *Dakar Transgress*, Paris, L'Harmattan, 1995

Samb Mamadou, *Ouly, la fille de l'aveugle*, Dakar, Edja Lettres, 1995

Sangaré Dono Ly, *Ces sont les jours qui meurent*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1995

Carrere Charles, *Mémoires d'un balayeur*, Paris, L'Harmattan, 1996

Kane Abdoulaye Elimane, *Les magiciens de Badagor*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1996

Sembène Ousmane, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996

Diop Boris Boubacar, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997

Bibliografia metodologica: narratologia e teoria della letteratura

Fontanier Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977 (1827-30)

Bakhtin Michail (V.N. Volosinov), *Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1977 (Léningrad 1929) 191 p.

Bakhtin Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963

Kristeva Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1965

Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966

Friedman Norman, *Point of view in fiction. The development of a critical concept*, Stewick (a cura di), *The theory of the novel*, New York, The Free Press, 1967 pp. 108-37

Culioli A., *A propos du genre anglais contemporain*, "Les Langues Modernes", 3, 1968, pp. 38-46

Todorov Tvestan, *Problèmes de l'énonciation*, 'Langage', 17, 1970, pp. 3-11

Riffatterre M., *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971

Genette Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

Ducrot e T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 446.

Dubois J. (a cura di), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973

Prince Gerard, *Introduction à l'étude du narrataire*, "Poétique" 14, 1973, pp. 178-196

Greimas A. J. et Courtes J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979

Agosti Stefano, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano, il Saggiatore, 1981, 135 p.

Costantini Alessandro, *Il testo letterario e l'enunciazione (appunti per una teoria semiotica)*, "Strumenti Critici", 46, 1981, pp. 442-457

Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

Costantini Alessandro, *Semiotica dell'enunciazione e romanzo*, "Materiali filosofici", 9, 1983, pp. 33-49.

Genette Gerard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

AAVV, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, 207 p.

Agosti Stefano, *Enunciazione e racconto*, Bologna, Mulino, 1989, 153 p.

Bourdieu Pierre, *Le champ littéraire*, 'Actes de la Recherche', 89, 1991, pp. 3-46

Valette Bernard, *Le roman*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.

Sull'oralità narrativa in Occidente

Lord Albert, *The Singer of Tales*, New York, Atheneum, 1968 (1960).

Vansina Jan, *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren, 1961 (La tradizione orale, Roma, Officina ed. 1976, 321 p.)

Scholes Robert, Kellogg Robert, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966 (*La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, 414 p.)

Perret Michèle, *De l'espace romanesque à la matérialité du livre*, 'Poétique', 50, 1982, pp. 173-182

Segal Charles, *Tragédie, oralité, écriture*, 'Poétique', 50, 1982, pp.131-154

Ong Walter J., *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977 (*Interfaccia della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989, 359 p.)

Finnegan Ruth, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, 299 p.)

Ong Walter J., *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982 (*Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, 249 p.)

Havelock Eric A., *The Muse learn to Write, Reflexions on Orality and Literacy from the Antiquity to the Present*, New Haven and London, Yale University Press, 1986 (*La musa impara a scrivere*, Roma, BariLaterza, 1987, 180 p.)

Meschonnic Henri, *Littérature et oralité* in “Présence Francophone”, 31, 1987, pp.9-30

Zumthor Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p.349

Vercier Bruno, *La «dés-oralisation» dans les romans de Michel Tremblay*, in “Présence Francophone”, 32, 1988, pp.33-44

Goody Jack, *The interface between the written and the oral*, Cambridge University Press, 1993 (trad. francese *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994, p.322)

Sull'oralità narrativa in Africa

Zahan Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Mouton, 1963

Kesteloot Lylian, *L'épopée traditionnelle*, Paris, Nathan, 1971

Kane Mohamadou, *Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain* in “Revue de littérature comparée”, 3-4, 1974, pp.536-568

Derive Jean, *Collecte et traduction des littératures orales*, Paris, SELAF, 1975

Okpewho Isidore, *The epic in Africa. Towards a poetics of the oral performance*, New York, Columbia University Press, 1975 (1979), 288 p.

Rey-Hulman Diana, *L'invitation au conte où l'évolution du conte tyokossi*, in Calame-Griaule Geneviève, *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977, pp.153-184

Huannou Adrien, *La technique du récit et le style dans «Les Soleils des Indépendances»*, 'L'Afrique littéraire et artistique', 44, 1977, pp.81-93

Echenim Kester, *La structure narrative de «Les Soleils des Indépendances»*, "Présence Africaine", 107, 1978, pp.139-161

Derive Jean, *L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans 'les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, in "L'Afrique littéraire et artistique", 54-55, 1979-80, pp.103-110

Abastado Claude, *La communication littéraire dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, "Revue d'Ethnopsychologie, 2-3, 1980, pp.145-149

Degras Priska, *L'écrit et l'oral: jeu et enjeu de communication*, in "Itinéraires. L'écrit et l'oral", Paris, L'Harmattan, 1982, pp.57-64

Derive Jean, *La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop d'après 'Les contes d'Amadou Coumba'*, in "Itinéraires. L'écrit et l'oral", Paris, L'Harmattan, 1982, pp.65-80

Huannou Adrien, *L'influence de la littérature orale sur les écrivains béninois*, in "Itinéraires. L'écrit et l'oral", Paris, L'Harmattan, 1982, pp.81-96

Rey-Hulman Diana, *Pratiques langagières et formes littéraires*, pp.1-21 in Görög-Karady Veronika, *Genres, Formes, Significations. Essais sur la littérature orale africaine*, Oxford, Jaso, 1982

Calvet Louis-Jean, *La tradition orale*, coll."Que sais-je?" Paris, PUF, 1984, p.127

Mouralis Bernard, *Littérature et Développement*, Paris, Silex, 1984, 571 p.

Koné Amadou, *Du récit oral au roman. Etude sur les avatars de la tradition héroïque dans le roman africain*, Abidjan, CEDA, 1985, p.150

Tine Alioune, *Pour une théorie de la littérature africaine écrite*, "Présence Africaine", 133-134, 1985, pp.99-121

Dieng Bassirou, *La tradition comme support dramatique dans l'œuvre romanesque de Sembène Ousmane*, "Annales de la faculté des lettres et des sciences humaines de Dakar", 15, 1985, pp.129-143

Calame-Griaule Geneviève, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Institut d'ethnologie, 1987 (2^e ed.), p.600

Fame Ndong Jacques, *Le Prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, p.338

Dieng Samba, *L'épopée d'El Hadj Omar: entre l'oralité et l'écriture*, in "Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Dakar", 19, 1989, pp.59-69

Kesteloot Lylian, Dieng Bassirou, *Du tieddo au talibé. Contes et mythes wolof II*, Paris, Présence Africaine, 1989, pp. 200

Mossetto Anna Paola, *L'orecchio, parlante: il detto, lo scritto, l'udito nella raccolta Les Indiscretions du Vagabond di Guy Menga*, in (a cura di Valeria Gianolio) *Forme Brevi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, 97-112

Mouralis Bernard, *Les contes d'Amadou Koumba de Birago Diop*, Paris, Bernard Lacoste, 1991, p.112

Dieng Bassirou, *Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans)*, in "Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Dakar", 21, 1991, pp.77-93

Chevrier Jacques, *Présence du mythe dans la littérature Africaine contemporaine*, in "Convergences et divergences dans les littératures francophones", Actes du colloque, 8-9 février 1991 Nanterre, Paris, L'Harmattan, 1992, pp.92-106

Camara Sory, *Gens de la Parole*, Paris, Karthala, 1992

Derive Jean, *Oralité moderne et nouveaux bardes dans les pays africains francophones*, "Revue de littérature comparée", 265, 1993, pp.101-108

Koné Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p.216

Ngandu Nkashama Pius, *Écritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.301

Zabus Chantal, *Le palimpseste de l'écriture ouest-africaine francophone*, pp. 185-204 in Bouygues Claude, *Texte africain et voies/voix critiques. Essais sur les littératures africaines et antillaises de graphie française (Maghreb, Afrique Nore, Antilles, Immigration)*, Paris, L'Harmattan, 1993

Ngal Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.137

Delas Daniel, *Cheick Oumar Kante, romancier ou raconteur?*, Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.73-80

Derive Jean, *De l'ethnographie à la poétique: évolution de l'approche critique des littératures orales négro-africaines*, 'Revue de Littérature Comparée', 265, 1993, pp. 149-158

Hausser Michel, *Monné, outrages et défis à la narration?* in Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.81-102

Dieng Bassirou, *Fiction et histoire dans Signare Anna* in Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.121-134

Mouralis Bernard, *De quelle voix parle-t-on?* in Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.145-158

Sévry Jean, *Des frontières mouvantes: oralités et littératures en Afrique australe*, "Cahiers d'Etudes Africaines", 140, 1995, pp.839-872

'Cahiers de Littérature Orale', 36, 1995

Diop Boris Birago, *I maestri della parola*, 'Indice internazionale', 1, 97, pp. 122-127

Kazi-Tani Nora Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.352

Durand J. F., *La tradition orale dans Le jujubier du Patriarce*, "Palaver", 9, 1996, pp.55-66

Sul romanzo in Africa subsahariana

Anozie Sunday, *Sociologie du roman africain*, Paris, E.A.M., 1970

- Mouralis Bernard, *Les contres-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- Makouta-Mboukou Jean-Pierre, *Introduction à la littérature noire*, Yaoundé, CLE, 1970, p. 140
- Kesteloot Lylian, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1975
- Cornevin Robert, *Littératures d'Afrique noire d'expression française*, Paris, PUF, 1976
- Gerard Albert, *Etudes de littérature africaine francophone*, Abidjan-Dakar, Nea, 1977
- Lezou Gerard Dago, *La création romanesque avant les transformations actuelles de la Côte d'Ivoire*, Dakar, NEA, 1977, 259 p.
- Ndiaye P. G., *Littérature africaine*, Paris, Présence Africaine, 1978
- Pageard R., *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Ecole, 1979
- Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, A. Colin, 1984, 282 p.
- Mateso Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986
- Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, 257 p.
- Ricard Alain, *Naissance du roman africain: Félix Couchoro*, Paris, Présence Africaine, 1987, 138 p
- Mouralis Bernard, *V.Y.Mudimbe ou le discours, l'écart et l'écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988, 143 p.
- Fame Ndong Jacques, *Le Prince et le scribe. Lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, 338 p.
- Laroche Maximilien, (ed), *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, Sainte Foix, Université Laval, 1988, 264 p.
- Marcato Franca (ed), *Animisme et technologie dans la littérature francophone sub-saharienne*, Bologna, Clueb, 1989, 183 p.
- Glinga Werner, *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1990

Riesz Janos, Ricard Alain, *Semper aliquid novi: littérature comparée et littéraires d'Afrique. Mélanges offert à Albert Gérard*, Tubingen, Gunther Narr, 1990, 404 p.

Diouf Madior, *Nini, Mulatresse du Sénégal d'Abdoulaye Sadj: critique d'une œuvre*, Dakar, Khoudia, 1990

Marcato Franca, (a cura di), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Bologna, Clueb, 1991, 204 p.

Havyarimana Gervais, *Problématique de la renaissance et évolution du roman africain de langue française (1920-1980)*, Louvain-la-Neuve, Publications universitaires de Louvain, 1992, 447 p.

Hakwins Peter, Lavers Annette (ed), *Protée noir: essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992, 299 p.

Blachère Jean Claude, *Négritures: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993

Ngandu Nkashama Pius, *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.301

Ngandu Nkashama Pius, *Les années littéraires en Afrique: 1912-1987*, Paris, L'Harmattan, 1993

Bouygues Claude, *Texte africain et voies/voix critiques. Essais sur les littératures africaines et antillaises de graphie française (Maghreb, Afrique Nore, Antilles, Immigration)*, Paris, L'Harmattan, 1993

Grosskreutz Béatrice, *Le personnage de l'ancien dans le roman sénégalais et malien de l'époque coloniale: un élément de continuité culturelle dans un univers ébranlé*, Frankfurt, Iko, 1993

Koné Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p.216

Lecomte Nelly, *Le roman négro-africain des années 50-60: temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993, 358p.

Maugey Axel, *Le roman de la francophonie*, Paris, J.-M. Place, 1993, 216 p.

Modenesi Marco, Nissim Liana, Riva Silvia, *L'incanto del fiume, il tormento della savana. (Storia della Letteratura del Mali)*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 17-47.

Mouralis Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, 235 p.

Brambilla Cristina, *Letterature dell'Africa*, Bergamo, Jaca Book, 1994

Ngandu Nkashama Pius, *Les années littéraires en Afrique: 1987-1992. Tome 2*, Paris, L'Harmattan, 1994, 126 p.

Ngandu Nkashama Pius, *Dictionnaire des œuvres littéraires africaines de langue française*, Ivry sur Seine, Nouvelle du Sud, 1994, 744 p.

Ngal Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.137

Diop, Papa Samba, Fuchs Elisa, Hug Heinz, Riesz Janos, *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur*, Munich, 1994

Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.73-80

Kazi-Tani Nora Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.352

Keita Cheick M. Chérif, *Massa Makan Diabaté: un griot mandingue à l'encontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995, 160 p.

Ricard Alain, *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, 304 p.

Diop Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais (3 vol.)*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996

Tidjani-Serpos Nourèini, *Aspects de la critique africaine: l'intellectuel négro-africain face au roman. Tome 2*, Yaoundé, Silex; Ivry sur Seine, Nouvelle du Sud, 1996, 362 p.

Sul francese in Africa

Alexandre Pierre, *Langues et langages en Afrique noire*, Paris Payot, 1967, 169 p.

Hountoundji Paulin, *Charabia et mauvaise conscience (Psychologie du langage chez les intellectuels colonisé)*, "Présence Africaine", 61, 1967, pp. 11-31

Houis Maurice: *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971

Makouta-Mboukou Jean-Pierre, *Le français en Afrique noire*, Paris, Bordas, 1973

Clad, *Particularités lexicales du français du Sénégal*, Dakar, CLAD, 1975

Giordan Henri, Ricard Alain: (a cura di), *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'homme, 1976

Gassama Makhily, *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française*, NEA, Dakar - Abidjan, 1978, 343 p.

Lafage Suzanne, *Rôle et place du français populaire dans le continuum langues africaines / français de Côte d'Ivoire*, "Le français moderne", 3, 1979 pp. 208-219

Valdmann Albert (a cura di.): *Le français hors de France*, Paris, Champion, 1979

Blonde J., Dumont P., Gontier D., *Introduction au lexique du français au Sénégal*, Paris, Edicef/Nea, Dakar, 1979

Acct, *Répertoire culturel. Le Sénégal*, Paris, ACCT, 1984

Manessy Gabriel, Wald Paul, *Le français en Afrique noire, tel qu'on le parle, tel qu'on le dit*, Paris, L'Harmattan, 1984, 117 p.

Equipe IFA: *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique Noire*, Paris, Aupelf-Edicef, 1983

Calvet Louis-Jean: *La tradition orale*, Paris, PUF, (Que sais-je), 1984

Koné Amadou: Le romancier africain devant la langue française dans "Francofonie" 22, primavera 1992, pp. 75-85

Sul romanzo senegalese

Ortova Jarmila, *La femme dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène*, 'Présence Africaine', 71, 1969, pp.69-77

Marcato Franca, *Introduction à la lecture d'un récit africain: Le mandat d'Ousmane Sembène*, Présence Francophone, 14, 1976, pp.73-88

Gerard Albert, *Afrique invisible: les littératures méconnues du Sénégal*, 'L'Afrique Littéraire', 1° sem. 1981, pp. 83-89

Kane Mohamadou, *Essai sur les Contes d'Amadou Coumba. Du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar, Nea, 1981

Kern Anita, 'Le revenant' in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 497-498

Lee Sonia, 'Contes et lavanes' in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.137-138

Ntonfo André, 'Maïmouna, petite fille noire', in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.345-347

Ojo-Ade Femi, 'Mirages de Paris' in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.370-372

Ongoum Louis-Marie, 'Les contes d'Amadou Coumba' in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 131-133

Antoine Régis: "Xala" in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 645-648

Bjornson Richard: "Le royaume de sable" in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 504-506

Blair Dorothy S.: "Force Bonté" in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 261-262

Blair Dorothy S.: “Les trois volontés de Malic” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 587-589

Boafo Yaw Safo: “O pays, mon beau peuple”, in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 411-412

Case Frederick Ivor: “Le docker noir” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 191-194

El Nouty, Hassan: “Les bouts de bois de Dieu” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 71-74

Echenim Kester: “Buur Tilleen, le roi de la Médina” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.

Koné Amadou: “Chalys d’Harlem” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 99-100

Langlois Emile: “De Tilène au plateau, une enfance dakaroise” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.168-169

Langlois Emile: ”Le débrouillard” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.170-171

Makouta-Mboukou Jean-Pierre: “L’aventure ambiguë” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 53-55

Marcato Franca: “Nini, mulatresse du Sénégal” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.393-394

Ojo-Ade Femi: “La plaie” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp. 445-447

Ojo-Ade Femi: “Matraqué par le destin ou la vie d’un talibé” in Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaine*, Sheerbrooke, Naamam, 1983, pp.370-372

Abastado Claude, *Les bouts de bois de Dieu*, Dakar, Nea, 1984

Blair Dorothy S., *Senegalese Literature. A critical history*, Boston, Twayne, 1984

Reynet Alain, *Maimouna. Etude critique*, Paris-Abidjan, Nathan-Nea, 1984

Koudjo Bienvenu, *Pour une lecture plurielle de l'Aventure ambiguë de Cheick Hamidou Kane*, 'Cahiers du C.E.R.C.L.E.F.', 2, 1984, pp. 48-67

Gourdeau Jean-Pierre, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Bordas, 1984

Dieng Bassirou, *La tradition comme support dramatique dans l'œuvre romanesque de Sembène Ousmane* in "Annales de la faculté des lettres et des sciences humaines de Dakar", 15, 1985, pp.129-143

Tine Alioune, *Wolof ou français, le choix de Sembène*, 'Notre Librairie', 81, 1985, pp. 43-50

Notre Librairie: La littérature sénégalaise, 81, 1985, Paris, Clef-Acct, 1985

Diop Boris Boubacar, "L'oral des jeunes écrivains. Rencontre entre B.B. Diop et Mamadou Traoré Diop, Alioune Bada Bèye, Marouba Fall Amadou Lamine Sall et Ken Bugul", Dakar, *Waraango*, 10 (1^o trim. 1985), pp. 16-20

Diop, Papa Samba, "Au cœur de la littérature négro-africaine d'expression française: problèmes littéraires et sociologiques", Bayreuth African Studies Series, 3, 1985, pp. 61-122

Diouf Madior, "A l'image du fleuve. Le roman sénégalais: bilan et perspectives", Notre Librairie, 81, 1985, 113-124

Tine Alioune, *Sembène et son rapport à la langue de communication littéraire. La prééminence objective de français et la prééminence subjective du wolof*, 'Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar', 15, 1985, pp.202-220

Diouf Madior, *Véhi-Ciosane et Le Mandat de Sembène Ousmane*, Paris, Les Classiques Africains, 1986

Lüsebrink Hans-Jürgen, *Ousmane Sembène und das Sprachenproblem im Senegal. Zur Kodierung von Sprachgebrauch und Sprachkonflikten in Les bouts de bois de Dieu (Roman und Theaterstück)*, 'Bayreuther Beiträge zur Sprachwissenschaft', 7, 1986, pp.203-222

Hemminger Bill, *La grève des Bàttu by Aminata Sow Fall*, 'Présence Africaine', 137-8, 1986, pp.273-276

Glinga Werner e Lüsebrink Hans-Jürgen, "*Sourd-muet, je demande la parole*. Dossier sur l'écrivain sénégalais Dono Ly Sangaré", Bayreuth African Studies Series, 8, 1986, pp.15-28

Prinz Manfred, *Maimouna d'Abdoulaye Sadjì. Roman initiatique et féministe*, 'Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar', 17, 1987, pp.55-70

Riesz János, Schultz Joachim, *Tirailleurs sénégalais. Zur bildlichen und literarisch Darstellung afrikanischer Soldaten im Dienste Frankreichs*, Frankfurt-Bern-New York, Lang, 1989

Herzberger-Fofana Pierre, *Ecrivains africains et identités culturelles. Entretiens*. Tübingen, Staufenburg Verlag, 1989.

Samb Mamadou, *De pulpe et d'orange. Autobiographie d'une prostituée*, Dakar, Enda, 1990

Dieng Bassirou, *Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans)*, "Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Dakar", 21, 1991, pp.77-93

Mouralis Bernard, *Les esquisses sénégalaises de l'abbé Boilat, ou le nationalisme sans la négritude*, 'Cahiers d'Etudes Africaines', 140, 1995, pp. 819-838

Dieng Bassirou, *Fiction et histoire dans Signare Anna* in Delas Daniel, Deltel Danielle (a cura di), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, "Cahiers du RITM", 7, 1994, pp.121-134

Diop Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalai (3 vol.)*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996

Djiffack André, "Les tambours de la mémoire" in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 536-540

Niang Sada, "Un bouquet d'épine pour elle" in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 564-566

Ait Aarab Mohamed, “Un chant écarlate” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp.567-568

Volet Jean-Marie, “Quant au riche avenir” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 457-459

Cazenave Odile, “La voie du salut” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 604-606

Mudimbé-Boy Elisabeth, “La retraite anticipée du guide suprême” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, p. 480-482

Egbujor Eronini, “Le sahélien de Lagos” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 499-500

Moukoko Gobina, “La vie en spirale II” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 492-494

Moukoko Gobina, “Le dernier de l’empire” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 150-153

Niang Sada, “Excellence, vos épouses” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 214-216

Crosta Suzanne “La grève des Bàttu” in Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française au sud du Sahara. De 1979 à 1989*, San Francisco, International Scholars Publications, 1996, pp. 251- 25